أدبية الأدب

دراسة في نقاد النص الشعري

الدكتور

بيومي توفيق مصطفى





أدبية الأدب

دراسة في نقاد النص الشعري

أدبية الأدب

دراسة في نقاد النص الشعري

د. بيومي توفيق مصطفى

الطبعة الأولى

2015







٨١١,٩

بيومي ، بيومي توفيق

أدبية الأدب: دراسة في نقاد النص الشعري/بيومي توفيق بيومي
ـ عمان مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، ٢٠١٤م.

(   ) ص.

ر.أ. : (٢٠١٤/١٢/٥٩٠٢).

الواصفات: /الشعر العربي//النقد الأدبي/

تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

ISBN : 978 - 9957 - 33 - 449- 9 (ردمك)





مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع

شارع الجامعة الأردنية - عمارة العساف - مقابل كلية الزراعة - تلفاكس ٥٣٣٧٧٩٨
ص . ب ١٥٢٧ تلاع العلي - عمان ١١٩٥٣ الأردن
e-mail : halwaraq@hotmail.com
www.alwaraq-pub.com - info@alwaraq-pub.com

المحتويات

الموضـوع	الصفحة

الموضوع	الصفحة

الفصل الخامس

صوت آخر للناقد

مقدمــة

الهدف من أدبية الأدب هو الكـشف عـن الجوانـب الجوهريـة للـنص متمثلـة في التشكيل الفنى والجمالي المنبثق عن اللغة ، ومن ثم يحـاول الناقـد فحـص الخـصائص التى تجعل من النص نصاً أدبياً ، واعترافها الوحيد يكون بما في الـنص مـن خـصائص وقيم، أما ما عداها من أشياء غـير أدبيـة فـلا مجـال للحـديث عنـه. إنهـا دعـوة إلى أن يستوعب الناقد أكبر قدر من الثقافة عامة ، والأدبية خاصـة ، هـذه الثقافـة تمكنـه مـن قراءة النص وفى الوقت نفسه لا تفرض عليـه أشـياء خارجيـة .إذا كـان الـشعر حمـال أوجه فمن الممكن أن يقرأ النص بأكثر من مستوى مـن مثـل مـستوى تركيـب العبـارة الشعرية ، أو مستوى النـسق والـسياق ، أو مـستوى الموسـيقى والإيقـاع ، أو مـستوى الصورة الشعرية، أو مستوى المعجم الشعرى ..... وهكذا دون أن تفرض قـراءة معينـة على النص الأدبي ودون أن يشطح الناقد ويخرج النص عن سـياقه الأدبـي ، وتقاليـده الأدبية.

إن قراءة الشعر في ظل أدبية الأدب حوار بـين القـارئ والـنص، يـصغى القـارئ لكلماته فيثير الحوار من الهزة والقلق أكثر مما درجنـا عليـه ، ويحـاول اسـتكناه الـشكل اللغوى وسبر أغواره وتحليل طاقاتـه الإبداعيـة .وأدبيـة الأدب مبناهـا الثقـة بـالنص ، والاعتراف بقدراته ، والإعلاء لكيانه الذاتى، والفحص المستمر فـى تـداخلات بنيتـه ، والكشف لكنوزه، والفك لشفرته، والجمع لخيوطه. إنها بذلك تشارك في تنمية ملكـات الأدب وتعهدها بدلاً من الفرار منها إلى أشياء مقحمة عليه كأبحاث علم الـنفس وعلـم الاجتماع والجمال ، يقول د. منـدور في مثـل هـذه الأبحـاث " إنهـا غـير الأدب ، وأنـه لا يجوز أن نظن أننا سنجدد الأدب في شيء عندما نقحمها فيه ، وخير عندى مـن هـذا أن نناقش قصيدة شعرية أو رواية ، وإنـى لمـؤمن إيمانـاً لا يتزعـزع بأنـه مـن الأجـدى على أستاذ الأدب أن يناقش أمام طلبته أو يعرض على قراءه مناقشة نـص أدبـى يقـف عند تفاصيله .

ويظهر ما فيه من أن يشرح لهم في سنين أو في مئات الصفحات نظريات علم النفس أو علم الجمال فهذه لن تصقل ذوقاً ولن ترهف حساً ، وتلك هى ملكات الأدب التى يجب أن ننميها وأن نتعهدها "[1]

إن دراسة الأدب عن طريق خصائصه الأدبية الداخلية محاولة للبقاء فى عصر اختلت فيه المعايير بحيث يكون البقاء فيه للسلطة الثقافية المهيمنة التى تذوب وتتلاشى أمامها القوميات "لقد أصبحت النظرية النقدية العربية البديلة ضرورة بقاء فى عصر تهدد فيه الثقافة المهيمنة بابتلاع الثقافة القومية، ويزيد أهمية البحث عن نظرية قومية بديلة أنه فى غيبة رد فعل سياسى عربي فعال لمحاولات إعادة تشكيل خريطة المنطقة العربية تصبح الثقافة حصن المقاومة العربية الأخير "[2]

فالمجتمعات الإنسانية فى القرن الحالى تبدلت عما كانت عليه فى المجتمعات الإنسانية السابقة فلم تعد المجتمعات الحالية متباعدة متناثرة إذ لعبت الحضارة الحديثة دوراً فى التقارب ، ودور التعليم فى الجامعات والمؤسسات الثقافية والنشر والمؤتمرات المتنوعة التى تعقد كل يوم، والتى يتبادل فيها النقاد الرأى والأخذ والعطاء، بالإضافة إلى وسائل الإعلام التى باتت تشكل خطراً حقيقياً على المجتمعات النامية فى ظل العولمة، وهذه الظاهرة الواضحة لكل ذى لب لم تعد تسمح بأن يبقى مفهوم النقد الأدبي وجوهره حكراً على مجموعة بعينها، أو رهناً بقاعات الدراسة بالجامعات، بحيث يعيش به النقاد والدارسون منعزلين عن سواهم، فقد يسرت الحضارة المعاصرة لكل إنسان فى وطنه أو فى منزله التعرف إلى ما يدور فى العالم على تنائيه وبعده، لذا كان لزاماً على المشتغلين بالدراسات النقدية أن يدعموا أدبية الأدب بإعطاء النص حقه وسلطته كي نستشعر أهمية النقد الأدبي ودوره وسط التقدم الحضارى والعلمى السريعين، وكيف يحتفظ الأدب – وسط هذا التقدم – بأدبيته كى يظل أدباً .

وهنا سؤال يطرح نفسه ما دور النقد الأدبي المحتمل فى سياق المؤشرات التى ستكون عليها علوم المستقبل ؟

---

(1) د . محمد مندور .في الميزان الجديد . دار نهضة مصر للطبع والنشر ص 161 وما بعدها .

(2) د . عبد العزيز حمودة . الخروج من التيه عالم المعرفة نوفمبر سنة 2003.ص 11 .

والإجابة تكمن فى مكانة العمل الأدبي، "لقد كان السؤال يدور فى الماضى حول مكانة العمل الأدبي بين فنون الإبداع المختلفة – كالرسم والنحت والتصوير – ودار فى فترة تالية عن مكانة الأدب بين تطور الآليات المستحدثة فى فنون المسرح والسينما، وهو يدور الآن عن مكان الأدب بين النظم الاقتصادية المتطورة، ونظام العالم الجديد، ووسائل الاتصال المتقدمة ، وعلوم الفضاء" [1] ولا سبيل إلى احتفاظه بأدبيته إلا بالقراءة التى تظهر قيمته ومعناه، وبذلك يكون النص كنز الكنوز أو صيداً ثميناً يغرى الناقد بتتبعه، وتحمل المشقة في سبيل الوصول إليه .

يعتمد البحث على التطبيق ضماناً لموضوعية أكثر تعنى بتوجيه نظرة حيادية خالية من أى مؤثر عاطفى ، لذا اتجه مباشرة إلى الأعمال التطبيقية ليغوص داخل تشكلاتها ، ويكشف بنيتها ويستشف ما وراءها ، ويجلو حقيقتها ، ويرسم ملامحها ، ويرصد ظواهرها. ولم يكن ذلك سهلاً لأن الكلام على الكلام صعب حيث يلتبس بعضه ببعض ويتداخل ويتشابك .

لقد قامت الدراسة على أربعة نقاد أساسيين هم د. محمود الربيعى، د. صلاح فضل ، د. شكرى عياد، د. مصطفى ناصف. أما هؤلاء النقاد بالذات فذلك يرجع إلى جملة من الأسباب أهمها :-

كل ناقد من هؤلاء النقاد يشكل مدرسة نقدية بارزة، لها حضورها الخلاق، ولها توجهها المثمر نحو حياة نقدية راقية، ولها دورها الفعال في تشكيل ملامح النقد المعاصر وإرساء دعائمه وبنائه على النصوص، فاستيقظوا بعد ثبات عميق ليحاولوا تعويض ما فرط السابقون في جانبه.

وعلى الرغم من كثرة الدراسات التى تتناول النقاد عامة فإن هؤلاء النقاد لم تفرد لهم دراسات مستقلة تتناول نتاجهم وجهدهم النقدى بالتعريف والتصنيف وتغوص داخله فترصد ظواهره، وتكشف ملامحه، وتحدد أطره، وتظهر غوامضه .

---

(1) د . محمود الربيعي. مداخل نقدية معاصرة لدراسة النص الأدبي مجلة عالم الفكر مجـ 23 عددان 1 ، 2 سنة 1994 ص 299 .

لقد وقفت الدراسات السابقة [1] عند هؤلاء النقاد لتعرف بهم وبأهم أعمالهم ومؤلفاتهم دون أن تنصب على قراءتهم للنص، وليس في هذا تعريض بهذه الدراسات فحسبها أنها عبدت لنا الدرب فأفدنا منها، وإنما أردت أن مثل هذه الدراسات تناولت أشخاص النقاد وحياتهم ونشأتهم، وظروفهم ولم تعط قراءتهم للنص إلا النذر اليسير وبعضها يبالغ في الثناء أو الهجاء بما لا فائدة حقيقية له على النقد الأدبي .

هذا بالإضافة إلى أن هؤلاء النقاد رسموا خارطة للنقد المعاصر، وذلك بمحاولة تأصيل منهج للدراسة الأدبية عربي الوجه واليد واللسان فاجتمعوا على دراسة المناهج والمذاهب الأدبية وكان لكل موقفه منها .

وهؤلاء النقاد اجتمعوا على دراسة النص الشعرى منهم من اتجه إليه مباشرة ومنهم من طال حديثه في المناهج النقدية ثم عاد إلى النص أمام سلطته وقوته، المهم أنهم اجتمعوا على جدوى قراءة النص الشعرى في ذاته ولذاته وفي حقيقته وتقديمه في حجمه الطبيعي للقراء على أساس كونه كياناً قائماً بذاته مستقلاً عما عداه .جهود هؤلاء النقاد مجتمعة يمكن أن تشكل نظرية عربية معاصرة في النقد صالحة للبقاء لأن قراءتهم تكمل بعضها البعض، فكل قراءة لا تنفى أختها بل تثبتها، ولا تخطئها بل

---

(1) ينظر على سبيل المثال

1- صلاح فضل والشعرية العربية – أمجد ريان – دار قباء .

2- أيقونة الحداثة صلاح فضل د . سيد محمد قطب – عبد المعطى صالح دار شرقيات .

3- شكرى عياد / جمال مقابلة الهيئة المصرية العامة للكتاب .

4- شكرى عياد / جسور ومقاربات د . أحمد الهوارى عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية .

بالإضافة إلى مقدمات بعض المؤلفات لكل من د . الربيعي ، د . ناصف ، من مثل النقد الأدبي وما إليه لـ د. الربيعى قدمه د . محمد حماسة عبد اللطيف وكذلك مقالات أدبية قصيرة قدمه د . حسن البندارى . وخصام مع النقاد لـ د . ناصف قدمه د . عبد الفتاح أبو مدين ويتناول التقديم – في عجالة – حياة الناقد وثقافته ،ولا يعطى لمنهجه وقراءته للنص إلا القليل .

تدعمها ، وكل قراءة تنطلق من النص الأدبي العربي ولا تفرض عليه وبذلك تكون هذه الجهود محاولة للبقاء فى عصر ثورة المعلومات، وسيادة الأقوى بعد ما تخلفت الوسائل الأخرى .هؤلاء النقاد أصحاب إنجاز حقيقى مقارنة بمن سبقهم من الرواد حينما توجه المعاصرون إلى النص على اعتباره لغة ذات تشكيل فني وجمالى بدلاً من كونه مرآة تعكس الأشياء كما هى فى الواقع، وبذلك رفضوا محاكمة الشعر بمقاييس الصدق الذي يجرى على منطق الفقهاء والذي يتحرى فيه النقاد الواقع الحرفى وقياس الشعر عليه، وبالتالى رفضوا إعلاء سلطة خارج النص على حسابه .وهذا لا ينفى وجود نقاد آخرين على الساحة جديرين بالدراسة تناولوا النص الشعرى قراءة ودراسة، كان لنا أن نختار شريحة منهم لتدل على سائرهم .أما اختيار النص الشعرى فله ما يبرره ، فالشعر أقدم الفنون اللغوية التى عرفها العرب ، وبالشعر أكد العرب – وما يزالون – طاقاتهم على المنطق ، وبالشعر أكد العرب – وما يزالون – وجودهم في عالم غريب عنهم. والشعر سبيل من سبل الكشف الروحى عندهم حيث كان سبباً من أسباب إنسانية العربي، لذا ليس غريباً أن يقول الرسول (صلى الله عليه وسلم) " لا تدع العرب الشعر حتى تدع الإبل الحنين[1] " .فالشعر ديوان العرب مهما تعالت الصيحات بتفوق بعض الفنون عليه – كالرواية مثلاً – فجميع الفنون الأدبية – بلا استثناء – تذوب في حمياه ، وينفذ هو في شرايينها فهو إمام هذه الفنون غير مدافع، ومن ثم إذا تحققت أدبية الأدب في النص الشعرى ، فإنها تتحقق في النصوص الأدبية جميعها .ونقول على الرغم من ذلك فإن الشعر قد هوجم – وما يزال – ولكن بدون الأسباب الحقيقية للهجوم ، وامتدح ولكن بدون الأسباب الحقيقية للمدح على حد تعبير د. الربيعي لذا كان وضع النص الشعرى أمام عين القارئ حافزاً له على رؤيته على حقيقته ومدحه أو قدحه بناءً على ذلك .

---

(1) الحديث موجود في العمدة ج 1 ت . د . النبوي عبد الواحد شعلان ط 1 سنة 2000 نشر مكتبة الخانجي ص 28 .

ومن ثم حاول نقاد النص الشعرى – بالإضافة إلى الشعراء – الحفاظ على النار المقدسة التى ورثوها عن أسلافهم ، وظلوا ينفخون فيها من روحها ما يمنحها طابعها الجديد.

على أننى قابلنى بعض الصعوبات، وهى تشعب البحث وتعدد النقاد وتعدد مؤلفاتهم ، وتعدد النصوص التطبيقية التى قاموا بقراءتها من أقدم نص عرفته العربية إلى أحدث نص .وقد تطلب ذلك إعطاء كل ناقد المزيد من الجهد والعطاء المستقل حتى أستطيع سبر أغواره، واعتمدت على مؤلفاتهم التطبيقية أكثر حيث تتيح الاطلاع على أنماط القراءة لديهم ، وتطلب أيضا العودة إلى دواوين الشعراء الأصلية – ما أمكن – حتى تقرأ القصيدة كما وردت فى الديوان .

كذلك من الصعوبات أننى لم أعثر – فيما أعلم – على مثل هذه الدراسة التى تتناول قراءة النقاد للنص الشعري، وبالتالي يعد البحث جديداً لا يسير على الطريقة النمطية التى اعتادها بعض الباحثين – وما أبريء نفسى – من دراسة فلان الشاعر أو الناقد دراسة فنية شاملة، فاتجهت الدراسة مباشرة إلى أعمالهم النقدية لتقرأها، ومن ثم تحاول إظهار قيمتها، وكأنها أمام نص إبداعى شعرى انطلاقاً من إيماننا بأن القراءة النقدية للنص النقدى، لا تقل ولا تختلف عن القراءة النقدية للنص الشعرى والدراسة لم تقتصر على النقد المعاصر فقط بل حاولت أن تغوص داخل التراث العربى لتبحث وتفتش عن جذور النقد المتجه إلى النص فخرجت برصيد وفير من الأقوال النقدية التى تثبت إيمان النقد القديم بسلطة النص وذاتيته المستقلة .وقد وضعت الفهرس فى صدر البحث ثم "المقدمة" التى عرضت فيها للبحث وأسباب اختيارى الموضوع وبعض الصعوبات والدراسات السابقة .

ثم أعقبها "التمهيد" وتحدثت فيه عن مفهوم أدبية الأدب وتناولت كيف يكون النص نصاً أدبياً وليس تاريخاً أو اجتماعاً أو علم نفس أو غير ذلك، وعرضت لأهم الأشياء التى تجعل النص والنقد بعيدين عن الأدبية من مثل الحديث عن الغرض وترك النص.

أو الحديث عن العصر الذى ولد فيه النص وتركه، أو الحديث عن الشاعر وترك الشعر أو نثر الشعر، وغير ذلك مما لا فائدة حقيقية له في تناول النص الأدبي.

بعد ذلك انتقلت إلى الدعوة قديماً وذلك عن طريق قراءة التراث النقدى بحثاً عن جذور النقد المتجه إلى النص فخرجت برصيد وفير من الأشياء التى تثبت إيمان النقد العربي بأهمية النص من مثل الاختيار لنصوص كاملة شعر العرب بتفوقها، وكذلك اللقاءات الأدبية في الأسواق التى سمحت بعرض النصوص الشعرية كاملة وكذلك إيمان النقد العربي بأهمية الذوق، وكذلك الموازنة التى تضع نصاً بإزاء آخر ومحاولة تقريبه وإضاءته ورأيت أن تراثنا يسير في جانبين جانب ناضج وآخر أقل نضجاً عرضت للجانبين، ثم انتقلت بعد ذلك إلى الدعوة حديثاً وقسمتها قسمين تناولت في الأول لغة النقد الحديث ومدى ما أصابها من غموض والتواء حدا بها إلى إقامة الحواجز بين الناقد والنص و بالتالى القارئ، وبذلك يتحول مفهوم النقد إلى طريق عكسى بدلاً من التنوير والإضاءة والتقريب تجد التعتيم والإبعاد والخلخلة .

وفى القسم الثانى تناولت الدعوة إلى قراءة الشعر والعودة للنص، وذلك باستعراض أهم النقاد الذين وجهوا الجهود إلى قراءة الشعر، وكيف تكون القراءة عملية تقرير مصيري للنص بحيث تكون القراءة التى يعتد بها تستوعب النص بجميع الحواس التى تكون في حالة استعداد وعمل دائمين .

بعد ذلك انتقلت إلى الفصل الأول بعنوان "النص وثيقة"، تناولت في بدايته ماذا أقصد بكون النص وثيقة، ثم تناولت أهم الأشياء التى تجعل من النص وثيقة أو شاهداً على الأحداث التاريخية أو الاجتماعية أو النفسية وغيرها .

ورأيت أن خطر ذلك يكون في صد الناس عن الأدب وإقامة الحواجز بين النص والقارئ وضحت ذلك من خلال استعراض أهم العقبات الناتجة من جعل النص وثيقة من مثل الابتعاد والتعطيل، والضعف، والتضخم، والتناقض والتضارب، والتجميد، والتعسف ..... وغيرها.

واستعرضت بعضاً من نقد المازني لحافظ في ظل جعل النص وثيقة هدفها البحث في الشعر عن الغرض أو عن الصدق الواقعى أو عن الشعراء أنفسهم وترك الشعر، ورأيت أن لكل شاعر جانبين جانب إنسانى مهمة البحث فيه متروكة للعلوم الإنسانية وغيرها، وجانب الشعر مهمة البحث فيه للناقد، ولا يهمه كشف الجوانب الإنسانية .وخصصت الفصل الثانى للدكتور محمود الربيعى وكان عنوانه " قراءة الشعر سلطة للنص والقارئ " عرضت في بدايته لأهم أرائه النقدية، وكيف كان في طليعة الداعين إلى القراءة نهجاً ومصطلحاً وذلك عن طريق توضيح مفهوم النقد لديه، ودخوله ميدان الأدب من بابه الصحيح ودوره المهم في تحقيق أدبية الأدب ودعمها، ثم وضحت مراحل علاقته بالنص ودوره المهم في تأصيل نهج القراءة الفاحصة لقصيدة بعد أخرى ورواية بعد أخرى وهكذا ....

ثم استعرضت كيفية فحصه لتطور البناء اللغوى من خلال توجهه إلى الشعر كمعمار لغوي مدعماً الحديث بما اختاره من نصوص الشعر. وخصصت الفصل الثالث للدكتور صلاح فضل وعنوانه "مقاربات الحداثة"، تناولت فى بدايته كيف تحاول قراءته وضع مختلف التجارب الشعرية على سلم نقدي قابل للقياس الوظيفى انطلاقاً من إيمانه بدور النقد المهم في مضاعفة ملامح الجمال وعون القارئ على تذوقها ، وذلك عن طريق فحص مستويات الأداء اللغوي للنص من خلال لغة الخطاب المستعمل ، واستعرضت مراحل علاقته بالنص .

ودوره المهم في رسم خارطة للشعرية العربية المعاصرة ورصد ظواهرها وتجلياتها، ودوره المهم – كذلك – في تناول الشعر كمعمار هندسي وتناوله من باب النغم الموسيقي، كل ذلك دعمته بما اختاره د. فضل من نصوص الشعر .

وجعلت الفصل الرابع خاصاً بالدكتور شكرى عياد وعنوانه "الأداء الأسلوبي" تناولت في بدايته عرض د. عياد للمشكلة التى يعانى منها الأدب الحديث، وهى مشكلة لغوية بالضرورة، ثم انتقلت لقراءته التى تتبع الأداء الأسلوبي للنص عن طريق النسيج اللغوى وذلك من خلال المفردات من أسماء وأفعال وحروف، وكذلك الجمل، على أنه لا يغفل أن يتناول الصور في النص.

وعرضت لتناوله الجانب الموسيقى ودوره المهم في إحكام بناء القصيدة .وتناولت فحصه للسمات اللغوية البارزة واستشفاف ما وراءها، وكذلك محاولته علاج لغة النقد مما أصابها، وكذلك قراءة النص عن طريق الكلمات المفاتيح ودوره المهم في بيان القيمة الإيقاعية للقافية في الشعر الحر ودعمت الحديث بنصوص الشعر التى اختارها .ثم خصصت الفصل الخامس والأخير للدكتور مصطفى ناصف وكان عنوانه "صوت آخر للناقد"، تناولت في بدايته إيمانه بأن الأدب له وجوده المستقل المعزول عن الأشياء الخارجية، وكيف يختلف صوته النقدى، ودوره المهم في تحطيم الحواجز والقضاء على المسلمات المألوفة ودوره المهم في قراءة الشعر عن طريق الكلمات المفاتيح والصبر وتحمل المشاق في قراءة شعر فترة معينة كالشعر القديم أو المعاصر، وذلك عن طريق البحث عن الترابط الموجود في الشعر من خلال الموازنة بين النصوص، وكيف يأبى صوته النقدى إلا أن يتناول النقد كما يتناول الشعر، وكيف كان ينفذ إلى باطن النصوص ليبحث طرق التعامل مع اللغة، وتناولت قراءته التى تجمع بين التأويل والحوار ودعمت الحديث بنصوص الشعر التى اختارها قديمها وحديثها .ثم أعقب تلك الفصول "الخاتمة"وبها أهم ما توصلت إليه من نتائج لا عن طريق السرد ؛ فالخاتمة تتمة ووصل للحديث الموجود قبلها، ثم ثبت بالمصادر والمراجع.

وقد جاء ترتيب النقاد على هذا النحو في البحث وفقا لإيمانهم بأهمية الدعوة إلى أدبية الأدب على مستوى التنظير والتطبيق النقديين من جهة، ودفاعهم عنها من جهة أخرى.

وآخر دعواى أن الحمد لله رب العالمين

التمهيد

(أ) فى أدبية الأدب

إن أدبية الأدب [1] ترد الاعتبار للنقد الأدبي، وكذلك للنص الأدبي، بمعنى أنها تنطلق من النص فتبحث عن كل ما يجعل من نص ما نصاً أدبياً، وكل ما يجعل من نقد ما نقداً أدبياً، وهى بذلك تعترف بقوة النص وسلطته فترفض كل ما يبعدنا عنه بسبب إقحام الثقافة الخاصة أو فقرها، ومن ثم يؤدى – هذا – إلى نوع من عدم الاتزان يجعل النص ليس ذا اهتمام ولا يرى فيه سوى النحو – أو المنطق أو التاريخ أو الاجتماع أو علم النفس أو .....

وليس هذا دعوة إلى أن يكون الناقد خالي الثقافة بل يجب أن يكون الناقد متعدد الحرف دون أن تطغى هذه الحرف على النص نفسه، ودون أن تطغى على الناقد .

وأهم ثقافة للناقد هى الثقافة التى تنبع من الأصول من التراث المعين الذي لا ينضب حتى تكون فى خدمة النص ولا تكون مقحمة عليه، إن الثقافة التى تنبع من الأصول يكون قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي ٱلسَّمَآءِ ﴿٢٤﴾ تُؤْتِيٓ أُكُلَهَا كُلَّ حِينٍ بِإِذْنِ رَبِّهَا ﴾ (إبراهيم: ٢٣ – ٢٥)

والثقافة هذه تتمثل فى قراءة كل ما أتيح للناقد من المعارف الأدبية دون تفرقة بين قديم وحديث .أما القراءة فى المعارف غير الأدبية فهذا أمر مطلوب شريطة أن

---

(1) يقول د . رجاء عيد "إن أدبية الأدب تتجلى في التعرف على نظام النص أي بنيته المشكلة في شبكة علاقاته اللغوية ، ثم يتوقف التحليل لحظة اكتمال اكتشاف بنية النص مهما يكن جنسه الأدبي ، ولا يشغله ما تعنيه دلالتها في حد ذاتها أو تفاعلها مع سواها فالمهم معرفة بنية النص ونظامه اللغوى ، بحسبانه بنية مكتفية بذاتها" من مقال "الجدل حول النقد اللغوى". النقد الأدبي في منعطف القرن جـ 3 1997 ص 7 .

وأدبية الأدب لا تكتفى بالتعرف إلى نظام النص فقط ، بل تقوم بتفحص المعطى الجمالى وتحليل طاقاته الإبداعية ، فالأسلوب ولب الدلالات المطروحة من خلال الأداة ينصهران في بوتقة واحدة تكشف قيمة النص ومعناه .

يكون عاملاً مساعداً فقط وليس عاملاً أساسياً، ولعل نقادنا القدماء قد أدركوا ذلك وعلى رأسهم الآمدى الذي سجل سبقاً فريداً في هذا المجال.

حين نفى أن يكون الإلمام بشيء من فروع المعرفة غير الأدبية سبيلاً صحيحاً إلى معرفة الأدب ونقده، فالمعارف الأدبية لا تعطل الناقد بل تيسر طريقته وقراءته للنص أما المعارف غير الأدبية التى تتجاوز حدها فإنها تكون وسيلة تعطيل تبعد الناقد عن عمله الحقيقى حين يستقبل النص وفى ذهنه أفكار مسبقة. إن دراسة ما يجعل من نص ما أدباً عربياً وأقول أدباً عربياً وليس أى أدب – إن دراسته كذلك – تكون من بابه الحقيقى الذي يحيا ويعيش ويستمر، وكل ما حوله يموت، وبابه الصحيح هو اللغة وعن طريق دراسة ما يجعل من نص ما نصاً أدبياً عربياً تتحقق الهوية الثقافية من خلال التواصل الثقافي التراثى، وفى الوقت ذاته لا ينفى الحوار مع الأخر دون أن نذوب فيه، فمع الذوبان نجد صورة ممسوخة شائهة مذبذبة لا إلى هؤلاء ولا إلى هؤلاء. فأدبية الأدب لا تعترف بالمنطقة الوسط التى يضيع صاحبها فى الزحام .وهذه اللغة ليست ذات مستوى واحد، حيث إن الذى يهم الناقد القارئ المستوى الفنى الذى يعمد إلى توظيف اللغة من مفردات وتراكيب من أجل معطى جمالى [1] وتحقيق أدبية الأدب وصولاً إلى نص أدبى عربي ونقد أدبى عربي يحتاج إلى الدراسة الجادة المخلصة والبحث الدائب والفحص المستمر، والقراءة المتوالية والاستعداد للمعاناة وتحمل المشاق فى قراءة النصوص الأدبية .

(1) يقول د . رجاء عيد "إن استخدام اللغة – كما هو معروف – يكون في إطار مستويات ثلاثة : إما بحسبانها أداة اتصال نفعى، وذلك بواسطة المعجم المشترك بين الطرفين: المرسل والمرسل إليه، ومن خلال تلك الرموز الإشارية يتم استقبال الرسالة، وإما باختيار أداء في التعبير مستقى أوله وآخره من تلك اللغة المشتركة – كذلك – بين المرسل والمتلقى –، وثالث تلك المستويات هو المستوى الفنى الذى يعمد إلى توظيف المفردات والتراكيب من أجل معطى جمالى" النقد الأدبي في منعطف القرن. سابق ص 10، 11.

كى نستطيع أن نعيد حيوية البحث والقراءة التذوقية بدلاً من الانحياز لمن يتسمون لحسناتنا أو لمن يكون عيوبنا، حيث إن البكاء والابتسام مصرفان عن رؤية الأمور على حقيقتها .

إن الأدب جزء من الثقافة ، ويفهم فى إطارها والنقد كى يكون أدبياً يجب الا يخرج عن حدود الأدبية هذه [1].يقول د. الربيعى موضحاً مفهوم أدبية الأدب " إن كل عناية مقصودة وموسعة بعناصر خارجة عن طبيعة الأدب تكون دائماً على حساب أدبية الأدب The literariness of literature

إن الأدب أدب وهو ليس تاريخاً ولا فلسفة، ولا علم نفس، ولا علم اجتماع ولا اقتصاداً أم تراه شيئاً آخر غير ذلك ؟ ! وإذا كنا نسلم بأن الأدب أدب فلابد أن نسلم – تبعاً لذلك – بأن ثقافة الناقد الأدبي ينبغي أن تتجه إلى دعم أدبية هذا الأدب وأدبية الأدب لا تكون بتبديد جهد الناقد فى تحصيل العلم بفروع لن يصل فيها إلى مرتبة المتخصص، حتى ولو أضيف عمر إلى عمره، وإنما تكون بتكريس الجهد لتوسيع خبرة هذا الناقد بالنصوص الأدبية ، وذلك يكون بالتعمق فى قراءة مئات – بل آلاف – النماذج، وهذه القراءة العميقة الفاحصة النافذة ستصل به أخيراً إلى السيطرة على ذلك الشيء الغريب، الفريد، الساحر الممتع الذى هو سر تأثير الأدب فينا.

---

(1) يقول د . رجاء عيد " إن الشاعرية أو الأدبية هى ما يمكن أن نسميه بالمضمر أو المسكوت عنه ؛ ونعنى به التشكيل الجمالى أو الفنى المنبثق عن اللغة ، وهذا المضمر هو ما يثيره النص لدى متلقيه ، ومن هنا فهى تجاوز وتخطى للأسلوبية التى تكون بهذا المفهوم هى الخطوة الأولى ، ومجالها هو البحث في خصائص لغة النص ، وبعده تكون شجرة المنتهى ، ويتولى المتلقى – قارئاً وناقداً – البحث عن المضمر أو المسكوت عنه الذى يكون الشكل اللغوى دافعاً إلى استكناه وكشف أغواره " النقد الأدبي في منعطف القرن . سابق ص 11 .

ويعنى هذا أن تصير الخبرة بأدبية الأدب شيئاً كامناً فى أعصاب الناقد متصلاً بشعوره الطبيعى، وعاطفته الطبيعية، ومتصلاً بردود أفعاله التلقائية للمؤثرات المختلفة ".[1]

والنص كى يكون نصاً أدبياً يجب ألا يخرج عن حدود كونه نصاً أدبياً وما يخرج النقد عن مجاله والنص عن مجاله ويجعلهما بعيدين عن الأدبية عدة أشياء منها .

الغرض

حيث إن النقاد يدرسون الشعر كأغراض متعددة لا وحدة بينها ولا انسجام، ولذلك يكيل النقاد للشعر الاتهامات – خاصة القديم منه – بأنه مفكك خال من الوحدة، وبذلك تسيطر فكرة الغرض على النقاد وتحرك تفكيرهم وتضللهم حيث إن الأغراض من المديح، الهجاء، الرثاء، و .... أدت إلى استسلام النقاد إلى وصف القصائد بهذه الكلمات المفتاحية فوقف النشاط النقدى وركنت الدراسات النقدية إلى مثل هذه المسلمات، فالناقد يدخل إلى القصيدة وفى ذهنه أنها من عرض كذا وبالتالي لا يأخذ منها إلا ما يناسب هذا الغرض، لذا نجد القدماء تحدثوا كثيراً فى نعوت الأغراض دون الحديث عن الشعر نفسه .وتسرب هذا إلى معظم المعاصرين فتحدثوا عن أغراض الشعر ولم يتحدثوا فى الشعر .

التقسيم السياسى للعصور الأدبية

وهذا أدى إلى الاستسلام لأقوال بعض النقاد والركون إليها فعندما نذكر الشعر الجاهلي يتبادر إلى الذهن أن الشعر الجاهلى – وانظر إلى التعميم – يبدأ بوصف الأطلال، والدمن والديار، ثم يصل إلى النسيب ثم ....

يدور الكلام عن الشعر الجاهلى فى فلك هذه الأفكار فإذا انتقلنا إلى شعر صدر الإسلام قلنا إن الشعر قد ضعف لظهور الإسلام ثم قوى بعد ذلك، وإذا ما وصلنا إلى العصر العباسى قلنا إن الشعر قد بلغ قمة عالية لا تقارب ثم تلته مرحلة من الضعف والانحدار.

---

(1) نصوص من النقد العربى ص 17 ، 18 نشر دار غريب سنة 2000 .

وفى ظل تلك العصور ظل النص الأدبي بمنأى عن أن تفرد له دراسات تغوص فى نسيجه وترصد جمالياته دون أن تكون مفروضة عليه. فالعصور السياسية تجعل الناقد يجعل النصوص مرآة لهذه العصور، وكأن الأدب انعكاس للواقع الخارجى دون بحث متأن فى فنية الأدب نفسه. إن المواهب الفذة تخترق القوانين المفروضة، وهذا موجود فى كل زمان ومكان، لعل الموشحة الأندلسية دليل قوى حيث خالفت نظام القصيدة العروضي .

فهل نرفضها بدعوى أنها لم تناسب العباسيين فى المشرق أو خالفت نظام الشعر العربى فى المغرب والأندلس. وكسرت نظام الإيقاع الذي تعارف عليه النقاد ؟

إن التوجه إلى النصوص الأدبية ودراستها وفقاً لتقاليدها الفنية أجدى وأهم من دراستها وفقاً للعصور السياسية أو قل وفقاً للفكرة الراسخة فى أذهاننا من أن الأدب صدى للمجتمع بقوى بقوته ويضعف بضعفه و ..... فكل ما حول الأدب القديم انتهى وظل الأدب – انتهت العصور السياسية وظل الأدب - لذا يجب التوجه إلى الأدب مباشرة .

النظر إلى الشاعر وليس الشعر

من الأشياء التى تجعل النص والنقد لا أدبيين النظر إلى الظروف التى أنتج فيها النص فتجد حديثاً جميلاً حول النص عن الشاعر من الناحية الإنسانية وليس نقدياً، لذا ليس غريباً أن تجد الشاعر نرجسياً أو معقداً أو ...... !

وبذلك تكون هناك فكرة جاهزة عن صاحب النص وبالتالى عن النص هذه الفكرة تقلق علاقة الناقد بالنص وتجعله ينظر إليه فى إطارها، وكل ناقد ينظر إلى الشاعر من زاوية أخرى غير التى نظر منها الآخرون وهنا تتداخل العناصر وتتفاوت السمات، وبدلاً من التآخى والانسجام والتجانس تجد الاهتزاز والخلخلة .

ويمكن أن نعرض عناوين فصول كتاب نقدى نظر إلى الشاعر وأعطاه اهتمامه فكانت عناوين الفصول كالأتى – الخمر – الشذوذ – الجنس – النشوة الدينية –

اندفاع فانحلال، هذا الكتاب هو نفسية أبى نواس للنويهى والعناوين لا صلة لها بالنقد الأدبي [1].

إن الناقد الذي يبدأ بالعصر الذى عاش فيه الشاعر يترك عالم الشعر إلى التاريخ، وإن بدأ بنفسية الشاعر غادر النص إلى علم النفس وإن تحدث فى الظروف الاجتماعية غادر النص إلى علم الاجتماع.

مما يجعل النص انعكاساً هزيلاً لواقع ما. فالنقد اللاأدبى – إذ صح التعبير – يكون مشغولاً بغير النص أى من خارج النص إلى خارجه، وهذا لا يتقدم بالنقد خطوة واحدة إلى الإمام .

والنقد فى ظل أدبية الأدب أو النقد الأدبي الذي يتخذ النص الأدبي قراءة وتذوقاً يصل من

- النص إلى .... التاريخ الأدبي .
- ومن النص إلى .... البيئة والعصر .
- ومن النص إلى .... الظروف الاجتماعية .
- ومن النص إلى .... الظروف النفسية .
- ومن النص إلى ....

دون أن يطغى ما نصل إليه عن طريق النص على النص نفسه فالنص هو قطب الرحى أو النواة التى تدور حولها الإلكترونات .

ومن الطبيعى أن تكون المادة النقدية – إذا بدأنا بالنص – راقية يمكن أن تخطو بالنقد إلى الأمام حيث إنه مع كل قصيدة نكتشف أدوات جديدة للإحاطةِ والفهم نابعة من النص فبقدر ما نعطى النص يعطينا .

---

(1) يقول د . النويهى "فمازلت مطمئناً إلى أن شخصية أبى نواس لا يمكن أن تفهم إلا بتحليليها على المنهج النفسانى الحديث الذى سلكته في هذا الكتاب . نفسية أبى نواس نشر مكتبة الخانجى ط 2 ، د . ت ص 10.

إن النص فى ظل أدبية الأدب جدير بأن نعطيه أكثر وأكثر من وقتنا، والناتج نص إبداعى نقدى لا يقل أهمية عن النص الشعرى نفسه .

وبذلك يكون النقد الأدبي عملاً إبداعياً مستخلصاً من عمل إبداعى آخر دون أن يفرض عليه.

نثر الشعر [1]

يمكننا أن نقول إن الأشياء السابقة والتى تجعل من النقد والنص بعيدين عن الأدبية كانت تحوم حولهما أما نثر الأبيات الشعرية وفكها وتحويلها إلى كلام يمكن أن يقوله أى إنسان عادى لم يؤت من العلم والخبرة والثقافة الجزء اليسير فإنه من الأمور التى يمكن أن نطلق عليها الدخول فى النص دون جدوى حقيقية، ونثر الأبيات الشعرية يعبر عن شيئين الكسل فى تلقى الشعر وقراءته، وعدم الخبرة والدربة والثقافة فى قراءة الشعر حيث إن ناثر الشعر لا يكلف نفسه عناء البحث وطول ملابسه القصيدة وإعادة قراءتها نتيجة لعدم الثقافة الأدبية .

اقتطاع الأبيات

بمعنى أن يقوم الناقد باقتطاع أبيات معينة وجعلها شاهداً على شيء ما. وبذلك يكون الحديث عن جزء من نص وليس عن نص .

والناقد فى هذه الحالة يختار ما يروقه ويستهويه وبذلك يكون المجال مفتوحاً لكل إنسان مؤهل أو غير لاقتطاع الأبيات والتحدث عنها .

---

(1) لعل الجاحظ قد فطن إلى أن نثر الشعر لا يساوى الشعر ، فالشعر به الكثير والكثير من محاولة نثره يقول : " وفضيلة الشعر مقصورة على العرب ، وعلى من تكلم بلسان العرب ، والشعر لا يستطاع أن يترجم ، ولا يجوز عليه النقل ، ومتى حول تقطع نظمه ، وبطل وزنه ، وذهب حسنه وسقط موضع التعجب منه، وصار كالكلام المنثور ، والكلام المنثور المبتدأ على ذلك أحسن وأوقع من المنثور الذى حول عن الشعر " من كتاب الحيوان تأليف أبى عثمان عمرو بن بحر محبوب الملقب بالجاحظ ، شرح وتحقيق د . يحيى الشامى المجلد الأول من 1 – 3 ط دار ومكتبة الهلال بيروت 1999 ص 51 .

فما يروق الناقد يقتطعه ويتحدث عنه أو قل ينثره، وما لا يروقه يتركه، وهذا أدى إلى غياب الوعى بجماليات النص الشعرى ككل والحقيقة النقدية تؤكد أن جماليات النص تظهر إذ كان كاملاً وليس مبتسراً .

لى ذراع النص وعنقه

بمعنى أننا نقوم بإقحام النظريات الحديثة على النصوص الأدبية لنجعلها تناسبها وفى هذا قتل للنص .

فالنص الأدبي نص أدبى قبل أن يكون بنيوياً أو أسلوبياً أو ....[1]وهذا أدى إلى التعثر فى الأسماء والمصطلحات والإغراق فى الأفكار والمبادئ التى قد تكون متناقضة .

وأدى إلى الإسراف فى المدح والتشيع للمذهب الجديد انبهاراً به وامتلأ معجم النقد الأدبي بمصطلحات التفخيم وخلا من المضمون.وأدى إلى الإسراف فى القدح لما عدا المذهب وامتلأ معجم النقد الأدبي – أيضاً – بقاموس الشتائم والتجريح وخلا من القيمة الحقيقية .والنقد الأدبي والنص الأدبي بريئان من محاولة لى العنق استجابة لمذهب ما أو فكرة ما، فالمذهب والفكرة يصرفان جهد الناقد عن الجوهر الحقيقى للنقد الأدبي والنص الأدبي .

يقول د. محمد مندور

" ونحن فى نقدنا للمؤلفات الأدبية بين أمرين إما أن ننسخ طائفة من المعلومات المتناقضة غير المحققة التى جمعها الرواة والمتحدثون بين دفتى الكتب القديمة نعيد كتابتها أو نقلها كما هى ثم نقدمها للطلاب والدارسين فلا يجدون فيها غناءً ولا لذة، وإما أن نحاول التجديد فيسرف بعضها فى المدح أو القدح، ونسوق طائفة من التأكيدات التى

(1) يقول د . رجاء عيد : " النص ليس فقط مجرد نسق لغوى يعكف على تنظيم خاص لتركيبات الجمل وعلاقات الكلمات ، ومن ثم يكون من المجازفة صلب العين لاكتشاف تلك العلائق الداخلية في نظام النص اللغوى وحده ، ولعله من المجازفة أيضاً أن يكتفى الناقد بتحليل بنى النسق النصى اللغوى غاضاً البصر عن قيمة النص من حيث أثرها وتأثيرها وغاياتها " النقد الأدبي في منعطف القرن ص 14 .

لا تستقيم فى فكر، ولا تستند إلى معرفة وإما أن نقحم على الأدب العلوم والنظريات الأوربية الحديثة محاولين أن نلبسه إياها حتى ولو تمزقت أو ضاقت عنه فمنا من يأتيه بنظريات علم النفس، وعلم الاجتماع، وعلم التطور حتى يحمله ما يطيق وما لا يطيق " .[1]

(ب) الدعوة قديماً

المتابعة الدقيقة لتاريخ النقد العربى تكشف أن حركة النقد العلمى فى الجاهلية عنيت بالكثير من الأفكار التى تدعم النص منها :-

الاختيار[2]

وهو شيء مهم، فاختيار المرء جزء منه، ولعل نقادنا القدماء أول من مارسوا نوعاً من الاختيار الأدبي حينما اختاروا المعلقات – على فرض صحة الروايات التى قيلت عنها – ثم كتبوها على أستار الكعبة، وحتى إذا لم تصح هذه الروايات فإن مجرد إطلاق لفظ معلقات عليها يعد اختياراً لاسمها، وتنويهاً بفضلها وحثاً للناس عليها، وقد يكون معناها أنها كتبت وعلقت على حائط أو معبد، فالتسمية سواء أكانت حقيقية أم مجازية تدل على شيء مهم هو قدرة العرب على الاختيار، وهذا الاختيار كان لنصوص كاملة ، شعروا بتميزها وتفوقها، قد يرجع هذا الاختيار إلى الجمال الأسلوبي أو البلاغى، أو غير ذلك، المهم أنها كانت قلائد وسموطاً والسمط أو القلادة لا تكون إلا نفيسة والقدرة على الاختيار هذه تعد حكماً نقدياً قائماً على الذوق لأنه يعنى أن هناك قصائد أقل قيمة وجودة قاموا بطرحها .والنقد المعاصر يميل إلى أن جزءاً مهماً منه يكمن فى الاختيار لقصيدة جيدة، وإهمال أخرى رديئة وإن أى اختبار يتعرض له الناقد إنما هو فى مقدرته على تقدير قصيدة جيدة ، وفى الاستجابة الصحيحة لخلق فني جديد .

---

(1) النقد المنهجى عند العرب ط نهضة مصر ص 393 .

(2) راجع الحديث عن المعلقات أو السبع الطوال في البيان والتبيين ج 1 ص 9.

اللقاءات الأدبية فى الأسواق [1]

لقد اشتهرت بعض المناطق العربية بالتجارة من مثل مكة، المدينة، الحجاز، عكاظ ذى الجنة، وكان العرب يفدون إليها من كل حدب وصوب حيث كانت مجمعاً للقبائل العربية الوافدة للصلح أو التعاهد، أو التفاخر، وكانت موعداً للخطباء والدعاة ، وكانت فوق كل ذلك بيئة من بيئات النقد الأدبي.

يلتقى فيها الشعراء كل موسم وبخاصة عكاظ حين تقدم القبائل من اشتهر فيها بالفصاحة والبلاغة من الشعراء وأرباب البيان لتفاخر بهم .وكان الفصحاء يحكمون لأفضل من فى السوق من الخطباء والشعراء فى كل عام، وقد انتهت رياسة التحكيم إلى النابغة، وكانت تضرب له قبة من الجلد فى السوق، يجلس فيها ويقدم إليه الشعراء والخطباء فيحكم للمجيدين منهم .

فالشاعر يلقى بشعره على المجتمع، وهذا المجتمع قادر على تلقى عطاء الشعر ، وبالتالى قراءته والحكم عليه .

وكان لهذه اللقاءات أثرها المهم فى اللغة بأسرها فقد تلاقت وفود القبائل فى سوق عكاظ من شتى الأرجاء، باختلاف لهجاتها التى توحدت بفضل مثل هذه اللقاءات، وبالتالى توحدت الأمة حول لغتها، كان لهذا أثره الذي امتد حتى بعد ظهور الإسلام، فكان سوق المربد موجوداً فى البصرة، والكناسة موجوداً فى الكوفة، يضاف إلى ذلك المساجد التى كانت تعقد فيها اللقاءات الأدبية أيضاً .

إن الشاعر الذي كان يرغب فى نشر قصيدته وإشاعتها كان يتوجه بها إلى مثل هذه اللقاءات مثلما فعل عمرو بن كلثوم الذي عرض معلقته فى عكاظ وأنشدها فنالت إعجاب السامعين فاعترفوا بجودتها .

واعتراف السامعين بالإعجاب هذا منصب على النص الشعرى الذى قاله عمرو وبالتالى فإننا يمكننا أن نقول إن هذه اللقاءات الأدبية سمحت بعرض النصوص كاملة

---

(1) راجع الحديث عن الأسواق الأدبية في الشعر والشعراء ج 1 ص 119 ، والأغاني ج9 ص 162

على المستمعين بل على حقيقتها دون حذف أو تغيير وبالتالى كان الحكم بالإعجاب أو الرفض عليها كاملة .

وبذلك نقول إن النقاد العرب فى العصر الجاهلى أول من مارسوا نوعاً من التحليل النصى الذي يتزيا بزى الحداثة الآن، وتتعالى الصيحات على أنه ابتكار جديد أو منهج غير مسبوق .نقول إن عرض النصوص فى اللقاءات الأدبية أو عرضها عن طريق التعليق بالطريقة الكاملة كان ممهداً للحكم بالجودة أو الرداءة حينما تنافس الشعراء فى عرض النصوص على السامعين من أهل الخبرة والدربة، وهذا يقودنا إلى القول بإيمان الشعراء القدماء بأهمية التخصص.

فهم يعرضون أشعارهم فى مجتمع من الناس والمؤهل للحكم هو الناقد المدرب المتخصص ذو الثقافة العالية والخبرة والصلة القوية بالشعر، لذا لا يجد الأعشى، وحسان بن ثابت والخنساء غضاضة فى عرض أشعارهم على النابغة فى عكاظ ففضل الأعشى ثم الخنساء فغضب حسان .وهذا الجهد الذي توجه نحو النص ضاع معظمه أمام تقسيم النص والتماس أبياته شواهد على شيء ما وبذلك يمكننا أن نقول إنه لم يكن هناك استغلال جيد لمثل هذه اللقاءات برغم استمرارها وتطورها فى العصر الأموي بظهور فن النقائض فعرض المناقضون شعرهم فى مثل هذه اللقاءات فى محاولة جاهدة لأن يحوزوا إعجاب السامعين .

الـذوق

إن القدماء كان لديهم ملكة مكتسبة أو موهوبة تمكنهم من إدراك ما فى الآثار الأدبية من جمال وكمال، أو نقص ودمامة، وهذا الاستعداد الفطرى مكنهم من تقدير نصوص بعينها كالمعلقات فاستمتعوا بها ثم رأوا تفوقها عن غيرها، ثم قام ذو والمواهب بمحاكاتها رغبة فى سير ذكرهم فى الآفاق .

يقول د. زغلول سلام فى ملكة الذوق "تلك الملكة التى لا غنى لأى ناقد عنها، لأنها تمكنه من التعرف على مواطن الجمال والقبح فيما يعرض له من النصوص عند سماعها أو قراءتها ، ثم يعلل لها بما أوتى من العلم والمعرفة، والإحاطة بجوانب

الموضوع وبما أوتى كذلك من قدرة على التعمق والتحليق والاكتشاف"[1] . فالذوق في النقد القديم لم يكن فطرياً ساذجاً، حيث يبدو قوياً يستطيع أن يقدر الأدب ويبين قيمة نصوصه ودرجتها، وهذا يدل على صفاء الذهن، وخصب القريحة، وجمال الاستعداد فميزوا بين ما أطلقوا عليه معلقات وعدوه في درجة أعلى من غيره، ذوق يستطيع أن يميز بين النصوص لابد أن يكون مصقولاً بالأدب مشحوذاً بالرواية، جلته الفطنة وأوتى القدرة على الفصل بين الجيد والرديء .يمكننا أن نصف الذوق القديم إذاً بأنه كان إيجابياً حيال النصوص ولم يقف سلبياً وهذا ما جعل النقاد قادرين على تمييز درجات الجودة نفسها .

يقول الأستاذ طه أحمد إبراهيم "فقد نستطيع أن نقول إن الشعر في أواخر العصر الجاهلي كاد يكون فناً يدرس ويتلقى، وتوجد فيه مذاهب أدبية مختلفة "[2] .إن القدماء كانوا يحكمون بسليقتهم وذوقهم دون أن يكون هناك فكرة مفروضة على النص، وإنما يكون ذوقهم قادراً على التمييز بين النصوص والأساليب وتذوقها، على قدر ما أتاحت لهم ثقافتهم ووعيهم بالشعر .

لذا قسم د. سلام هذه الملكة بناءً على كلام النقاد القدماء إلى ثلاثة أقسام، الطبع الحذق، الفطنة "الأول وهو الطبع قوة فطر عليها الناقد، واستعداد طبيعي لابد من توافره، والثاني الحذق، قوة يكتسبها بالممارسة والدربة، وطول الاطلاع على آثار الكتاب والشعراء والتمرس بالجيد منها والقبيح .

ليتعرف على الأسرار والخبايا والثالث جماع الاثنين معاً وهو الفطنة، وهي امتزاج الطبع بالحذق، وصاحب الفطنة أقدر على التميز والحكم من صاحب الطبع وحده، أو صاحب الحذق وحده "[3]

---

(1) د . محمد زغلول سلام . تاريخ النقد الأدبي والبلاغة منشأة المعارف بالإسكندرية ص 14 .

(2) تاريخ النقد الأدبي ص 15.

(3) راجع تاريخ النقد الأدبي والبلاغة ص 15

القدماء كان لديهم الأقسام الثلاثة فى التوجه نحو النصوص الأدبية وهذا الذوق يثبت توجه القدماء نحو النصوص والقدرة على مواجهتها مواجهة مباشرة دون أى فكرة مسبقة ، ودون اقتطاع شذرات النص والوقوف حيالها سلبيين .

الموازنة

فالذوق قادر على الموازنة بين قصيدة وأخرى، وشاعر وآخر، وما قصة أم جندب الطائية زوج امرئ القيس ببعيدة عنا، حين احتكم إليها امرؤ القيس وعلقمة الفحل فقالت، قولا شعراً على روى واحد وقافية واحدة تصفان فيه فرسيكما أو تصفان فيه الخيل، ففعلاً ثم أنشداها فقضت لعلقمة على امرئ القيس يقول الأستاذ طه أحمد إبراهيم :

" فإن صحت هذه القصة كانت لها دلالة كبيرة في النقد الأدبي، فأم جندب تريد مقياساً دقيقاً تستند عليه في الموازنة، وهو وحدة الروى ووحدة القافية، ووحدة الغرض، وهذا يكفى دليلاً على أن النقد في بعض الأحيان لم يكن سليقة وفطرة بل كانت له أصول يعتمد عليها " .[1] وهذه المقاييس التي ارتضاها النقاد – عرفوا ذلك أو لم يعرفوا – تعد أساساً صالحاً لنقد الشعر على الأقل عندهم مع بدايات نشأة النقد الأدبي على أننا إذا انتقلنا إلى العصر الإسلامى نجد أن الأحكام غير المعللة تصبح معللة تعليلاً غير فني أو خارجياً، وهذا يظهر – إذا صحت الروايات – أيضاً عند عمر بن الخطاب عندما سُئل عن أشعر الشعراء.

فقال مرة: النابغة وفى رواية أخرى أنه قال زهير، المهم أن أسباب تقديمه – سواء أكان النابغة أم زهيراً – لأنه كان لا يعاظل في الكلام، وكان يتجنب وحشى الشعر، ولم يمدح الرجل إلا بما فيه، نلاحظ أن الحكم بالتقديم والأفضلية راجع إلى الشاعر وليس إلى الشعر كما أن الأحكام غير فنية، ولا تصلح أن تكون معياراً حسناً

(1) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ط المكتبة العربية بيروت لبنان 1981 . ص 21 يقول ابن رشيق: " وعلقمة بن عبدة خاصم امرأ القيس في شعره ، إلى امرأته فحكمت عليه لعلقمة ، فطلقها وتزوجت علقمة فسمى علقمة الفحل لذلك " العمدة ص 160 .

لنقد الشعر، وإن كان حكماً مؤسساً على تجنب الوحشي وعدم المبالغة في الكلام وغيرها [1].على كل حال قد شعر الإسلاميون بتفاوت مراتب الشعراء، فمنهم المقدم المبرز ومنهم الضعيف المتأخر لذلك شعروا بأن جريراً والأخطل والفرزدق طبقة، وهنا تأتى فكرة الطبقات التي أخذ بها ابن سلام، فالشعراء الثلاثة السابقون طبقة لا يجاريهم ولا يقاربهم أحد من المعاصرين لهم .

"وكانت تلك الإشارة نواة الفكرة في طبقات الشعراء عند اللغويين، ووحياً لهم أو حثاً على أن ينموها، فنموها وطبقوها على الإسلاميين والجاهليين" [2]

بجانب فكرة الطبقات نجد النقد اللغوى القائم على الأصول الفنية التي قرت في اللغة والنحو والعروض والأوزان والقوافى "وكثير هذا النقد في تدوين العلوم وهو ليس من النقد الأدبي فى شيء، إذ إنه لا يتصل بعناصر الأدب الفنية، ولا ينبعث عن ذوق الناقد، وقد يكون انحرافاً عن الحق أن نقول إن النحويين كانوا دائماً ينقدون في الأدب صياغته التي لا تتمشى مع السبك العربى ناسين جماله ورجاله وعناصره الفنية" .[3]

على أن النقد الأدبي القديم في العصر الإسلامي لم يخلُ من الأحكام العامة والنعوت التي ألصقت بالشعراء كالأكليشيهات التي أصبح الشعراء لا يعرفون إلا بها وأثرت على النقاد اللاحقين الذين وقعوا في إسارها ولم يستطيعوا الفكاك منها فهم قد "تعمقوا في فهم الشعر وتذوقه وفى معرفة ميزات الشعراء تعمقاً لم يهتد إليه أحد

---

(1) قال ابن رشيق : "روى ابن سلام يرفعه عن عبد الله بن عباس أنه قال : قال لى عمر بن الخطاب رضى الله عنه : أنشدني لأشعر شعرائكم ، قلت : ومن هو يا أمير المؤمنين ؟ قال : زهير ، قلت : وكان كذلك ؟ قال كان لا يعاظل بين الكلام ، ولا يتتبع حوشيه ولا يمدح الرجل إلا بما فيه" العمدة ج 1 ص 150 .

(2) تاريخ النقد الأدبي عند العرب سابق ص 45 .

(3) طه أحمد إبراهيم . النقد الأدبي ص 53 إلى جانب اللغوى والنحوى يجب أن يوجد الناقد الذى يهتم بالتشكيل الجمالى والفنى للغة .

من قبل، عرفوا أن جريراً قوى الطبع صادق الشعور وأن الأعشى يستعمل أنواعاً كثيرة من الأوزان في شعره، وأن شعر النابغة الذبياني قوى الصياغة شديد الأسر متماسك، وشعر امرئ القيس مليء بالمعاني التي لم يسبقه فيها أحد عرفوا هذا وكثيراً مثله".[1]

نقول هذه الأشياء كانت تقوى لدينا لو وضح لنا النقاد كيف كان جرير قوى الطبع صادق الشعور؟ وكيف يقوى شعر النابغة في صياغته؟ وما المعانى التي امتلأ بها شعر امرئ القيس، وما هى الأوزان ودلالتها التي استخدمها الأعشى؟ وهكذا .

وهذه الأشياء حرمت النقد الأدبي من تقدم كان ينتظره، بل كانت حجر عثرة في طريق تقدمه خاصة وأنهم أثاروا أخطر القضايا النقدية التي ما زلنا نسهر ونختصم حولها إلى الآن ، من مثل اللغة الشعرية فالقدماء تنبهوا إلى دور اللغة المهم في الشعر وأنها الأساس الذى يتفاضل عليه الشعراء أو قل من أهم الأسس، ولكن انظر إلام انتهت أبحاثهم أو جهودهم؟

نجد أنها وقفت باللغة عند شيء واحد فقط أو جانب واحد هو السهولة والتوعر ."وكان الذوق العربى العام يؤثر سهولة الألفاظ، ولذلك كان جريراً أشعر عامة والفرزدق أشعر خاصة، فقد كانت لغة جرير هى اللغة السهلة التي يتكلمها ويفهمها أكثر الناس، فأما الفرزدق والأخطل فلغتهما يؤثرها العلماء".[2]

فالسهولة بما يفهم أكثر الناس لدى الشاعر تزيد من رصيده القرائى أما إذا توعرت اللغة فإنها تقلل الرصيد القرائى، وبذلك تقتصر قراءته على العلماء، على أن القدماء لم يوضحوا لنا معيار السهولة والتوعر وكأنها أحكام عامة. والحديث عن لغة الشعر كان يُنتظر له ألا يقف عند هذا الحد ؛ لأن النقد كان ينتظر له التطور، و يمكننا أن نقول إن هناك عقبات اعترضت طريقه . فعلى الرغم من أنهم أدركوا أهمية اللغة

(1) السابق ص58 .

(2) السابق ص 62 .

الشعرية فإنهم لم يبحثوا في ثرائها واتساعها لدى شعر الشعراء بل غلبوا كثرة الشعر – أيا كانت لغته – وكثرة الإنتاج والغزارة على مقياس الجودة، فالكثرة أولاً والجودة ثانياً، ولكنهم لم يوضحوا لنا ما المراد بالكثرة هل كثرة القصائد ؟ أم كثرة الأبيات ؟ وكلمة الجودة كلمة مطاطة تصلح لكل شيء "ومما يدل على أن المقياس فى التفاضل بين الشعراء إنما هو كثرة الشعر وجودته قول أبى عبيدة الأعشى هو رابع الشعراء المتقدمين، وهو يقدم على طرفه لأنه أكثر عدد طوال جياد". (1)

وهذا المقياس قاد النقاد إلى اتصال الشعر بقائله وبيئته، فقد أدرك القدماء أثر البيئة فيما حول الشعر – أعني شكل الشعر – ولكنهم لم يتحدثوا عن الأثر في فنية الشعر وجماله فقد فهموا أن "إقامة ابن قيس الرقيات بتكريت أضرت بفصاحته الحجازية". (2) لذلك قال يونس عندما ذكر ابن قيس الرقيات "ليس بفصيح ولاثقة شغل نفسه بالشرب بتكريت". (3)

ولم تنته البحوث النقدية عند ذلك بل أدرك النقاد صلة الشعر بالمجتمع فشعر حسان يضعف بالإسلام ثم يعللون ذلك ويرجعونه لشيء غير نقدى، وهو أن الشعر قائم على الأهواء والشر فإذا دخل في الخير ضعف، وأرى أن في ذلك عجزاً عن

---

(1) طه أحمد إبراهيم. تاريخ النقد الأدبي عند العرب وقول أبى عبيدة يدل على توجه النقاد إلى النظر في الشعر .

(2) السابق ص 69 .ويقول صاحب الوساطة : "فإن سلاسة اللفظ تتبع سلاسة الطبع ، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة ، وأنت تجد ذلك ظاهراً في أهل عصرك ، وأبناء زمانك ، وترى الجافى الجلف منهم كز الألفاظ ، معقد الكلام ، وعر الخطاب حتى إنك ربما وجدت ألفاظه في صوته ونغمته ، وفي جرسه ولهجته ، ومن شأن البداوة أن تحدث بعض ذلك ، ولأجله قال النبى(ﷺ) من بدا جفا ، ولذلك تجد شعر عدى وهو جاهلى أسلس من شعر الفرز دق ، ورجز رؤبة وهما آهلان لملازمة عدى الحاضرة ، وإيطانه الريف ، وبعده عن جلافة البدو ، وجفاء الأعراب" الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضى أبى الحسن على بن عبد العزيز الجرجانى الشافعى . تقديم وتحقيق أحمد عارف الزين . دار المعارف تونس سنة 1992 . ص 29

(3) السابق ص 69 .

التعليل الصحيح فالواقع الأدبي والنقدى يشهد بخلاف ذلك فالرسول (ﷺ) لم يمنع الشعر، لأنه حث الشعراء عليه وأمرهم بهجاء المشركين وكان من ضمن الذين خصهم الرسول (ﷺ) بذلك حسان .

وحسان خاصة هو شاعر الرسول وكان على وعى بالمسئولية الكبيرة التي ألقاها الرسول على كاهله ولو لم يكن أهلاً لها لما استدعى إليها، وكل ما هناك أن الإسلام قد جعل على حسان وأمثاله ضوابط أو قيوداً ولم يطلق لهم العنان ليقولوا ما يشاءون، بل إن الإسلام فتح لهم آفاقاً جديدة ومعانى بكراً دخلوا إليها، فإن كان سد عليهم باباً فقد فتح لهم أبواباً أخرى على سبيل المثال .

فتح لهم الحديث عن الغزوات والانتصارات والتأثر بالقران الكريم وقصصه وسيرة الرسول وأحاديثه في حين أنه قد يكون ضيق عليهم بعض معانى الفخر الجاهلي .

ونحن نلتمس للنقاد القدماء بعض الأعذار وذلك لأنهم كانوا يرسون دعائم النقد الأدبي وكل ما هناك أنهم اختاروا لنا فيما اختاروا لأنفسهم على حد تعبير د. السيد فضل، وكأن إرساءهم لدعائم النقد يبيح لهم الحديث وتفجير أخطر القضايا النقدية وكأنهم يقدحون النار ويتركون للآخرين إكمال ما اعتراهم من نقص لذلك ليس غريباً أن يدركوا أثر التاريخ الأدبي وصحة نسبة الشعر .لقائله وهذا مدخل مهم لنقد الشعر – عندهم – ونتج عن ذلك قضايا مهمة كالافتعال في الشعر ووُجد من الناس من وضع أشعاراً وأضافها إلى جاهليين، وكان لمقياس تغليب الكثرة أثره في ذلك فقد أدى ذلك إلى أن يزيد الرواة ويعزوا إلى قبيلة ما ليس لها.

وإلى شاعر ما لم يصدر عنه وبالتالى تعصبت كل قبيلة لشعرائها، ونسبت إلى شعرائها كثيراً من الأشعار بالإضافة إلى أسباب أخرى "منها التنافس في وضع قواعد العلوم، وحاجة العلماء إلى الشواهد، ومنها طمع الرواة في هبات الخلفاء

والولاة، وعدم تحرج بعضهم من أن يقف عندما لا يعلم، ومنها وضع الشعر وإضافته إلى قوم سخرية منهم وتشفياً". [1]

لقد كانت ملكة النقاد تميل إلى الناحية العلمية أكثر من الأدبية لذلك نجد ظاهرتين شائعتين **وكان لهما أثر سيئ في نقد القدماء وهما :**

1) التحديد الصارم الدقيق، ويظهر ذلك في مفهوم الشعر فهو عند قدامه كلام موزون مقفى يدل على معنى، وقد يكون ضروباً منها ما حسن لفظه وجاد معناه أو العكس أو جاد أحدهما وأخفق الآخر على نحو ما هو معروف عند ابن قتيبة، وقد يكون الشعر طبقات كما هو موجود عند ابن سلام وقد أدى تغليب النظرة العلمية إلى أن ابن سلام لم يلتفت إلى النواحي الفنية أو الأدبية في تقسيمه الشعراء إلى عشر طبقات، فالشعر علم العرب لم يكن لهم علم أصح منه وبالتالى يطبق عليه المقاييس العلمية والقوانين الجاهزة فنقوم بوضع الحدود والتعريفات أو يصب في قوالب وكل ناقد يجعل الشعر في القالب الذى يريده حسب ملكته العلمية ونظرته" وإذا كان ابن سلام بارعاً كل البراعة في تناول المسائل الأدبية من جميع أطرافها، فإن ملكته الأدبية في تحليل الشعر وتذوقه، لا تكاد تظهر فيما كتب ملكته الأدبية أضعف بكثير من ملكته العلمية". [2]

ولو قسم ابن سلام الشعراء إلى ثلاث طبقات مبرزين ومتوسطين ومتأخرين لكان أصوب.

2) الثانى النعوت الفنية التي ما زلنا نضيق بها ذراعاً. وهذه القضية قديمة قدم النقد الأدبي نفسه" فأبو ذؤيب الهذلى شاعر فحل لا غميزة فيه ولا وهن، وعبد بنى

---

(1) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص 70 .

(2) من خلال عنوان ابن قتيبة لكتابه الشعر والشعراء نجده قد قسم الحديث نصفين يدور أحدهما حول الشعر والأخر حول الشعراء وكان ينتظر من تقديمه للشعر على الشعراء أن يفرد للحديث عن الشعر مكاناً كبيراً ولكنه دار في فلك القدماء ووقع في أسر المنطق الشكلى ولم يبحث في فنية ضروب الشعر ولم يعللها تعليلاً نقدياً .

الحسحاس حلو الشعر رقيق حواشي الكلام والبعيث فاخر الكلام حر اللفظ. ماهي حلاوة الكلام؟ ما رقة الحواشي؟ والغميزة والوهن في الشعر ؟ كل أولئك على شيء من الغموض مهما آمنا بصعوبة التحديد في الفنون " .[1]

وفي أوائل العصر العباسي صار الشعراء مذهبين، وصار في الأدب العربي شعران بينهما في الصياغة والمعاني – أحياناً – تفاوت غير قليل "طائفة تحتذى القدماء، ولا تجدد إلا بمقدار ما يتلاءم مع الروح العربية، فظلوا على المنهج القديم والصياغة القديمة، ومن هؤلاء مروان بن أبى حفصة وأشجع السلمى وعلى بن الجهم ودعبل الخزاعى وابن الرومى، والمتنبى، وطائفة مالت إلى التجديد كبشار وابن هرمة والعتابى وأبى نواس ومسلم بن الوليد وأبى تمام وابن المعتز والبحترى " .[2]

فالخصومة قامت حول اللغة التي استخدمها المجددون، ولكن الخصومة لم تكن حول فنية الأداء اللغوى، والدليل على ذلك أن القدماء لم يحاولوا وضع شعر بإزاء شعر آخر والموازنة بينهما على أساس الأدوات الفنية، أي أن الخصومة حول لغة الشعر لم ينتج عنها تطور ذو بال في النقد العربى. يقول د. شكرى عياد "النقد القديم قصر في فهم مذهب أبى تمام كما قصر في فهم مذهب بشار، ومذهب أبى نواس، وليس في هذا أي غرابة فالانفعال بالشعر إبداعاً وتلقياً أقرب إلى الأفعال الطبيعية من تفسير هذا الانفعال وتصوير أثره في النفس.

زد على ذلك أن النقد العربى القديم شغل بالبيت والبيتين، وقلّما نظر إلى القصيدة أو المقطوعة في جملتها أو شعر الشاعر في مجموعه، ثم إنه شغل بالصنعة ولم ينظر إلى الدلالة : دلالة الشعر على الزمن أو دلالته على الشاعر. وأخيراً فقد انتقل النقد العربى القديم بين طورين لم يتجاوزهما قط: كان في الطور الأول الذى ختمه وقننه ابن سلام يرمى إلى تمييز أساليب الشعراء المتقدمين حتى يتبين الشعر الصحيح

---

(1) النقد الأدبي عند العرب ص 86 .

(2) السابق ص 100 .

من المنتحل، وكان بذلك أقرب إلى المفهوم الشامل للنقد، ولكنه حين أخذ يعنى بالشعراء المحدثين انتقل إلى طور ثان محوره بيان الجودة والرداءة أو الصحة والخطأ ، والموازنة بين أداء الشعراء المختلفين للمعنى الواحد (السرقات الشعرية) أما التفسير أو الشرح فقد كان لغوياً محضاً، ولعلنا لا نبعد إذا قلنا إن أبا تمام والمتنبى لم يصطنعا التراكيب المعقدة في الكثير من شعرهما إلا ليعتمده اللغويون بالشرح ". (1)

وصفوة ما يقال في ذلك أن تراثنا النقدى على ثرائه كان يسير في جانبين متوازيين، جانب حيوى وجانب آخر قليل الحيوية، أو قل جانب ناضج وآخر قليل النضج وقد يوجد هذان الجانبان عند الناقد الواحد، وذلك قد يرجع إلى التطور الطبيعى في حياة أي إنسان حيث يبدأ صغيراً ثم ينمو شيئاً فشيئاً حتى يصل إلى مرحلة النضج، وقد يرجع ذلك إلى أن النقد لم يكن من عمل النقاد فقط بل كان مجاله مفتوحاً ليرده كل إنسان مؤهل أو غير، وعلينا نحن أن نعتنى بهذين الجانبين لعلاج جوانب القصور وللبناء.

على جوانب الحيوية " إذ من المشروع بل من الواجب أن يعنى الباحث المعاصر بمثل هذا الاختيار الذى يقع على مناطق الحيوية في هذا التراث ذلك أن القطيعة المعرفية بينا وبين هذه النصوص قد تعنى أننا مقبلون على ما يروق وما لا يروق من المعروض بسخاء وإغراء من قبل النقد المعاصر في الغرب ". (2)

لقد نظر نقادنا القدماء للشعر نظرة أغراض مديح – هجاء – رثاء – وصف، غزل وتقسيمهم الشعر هكذا لم يكن قائماً على علم كبير بالتقاليد الأدبية والأدوات التي تمكنهم من الولوج إلى عالم القصيدة أياً كان غرضها، وإذا تتبعنا أقوالهم في هذه الأغراض وجدناهم يصدرون وجهة نظرهم عن جانب نفعي يراعى أحوال المخاطبين، وكأن الشعر تحول إلى آلة نفعية غرضها خدمة الملوك والوزراء، وعلية القوم وكأنّ الشعر محدود بأطر وحدود لا يمكنه الخروج عنها أو الفكاك من أسرها والشاعر

(1) د . شكرى محمد عياد . المذاهب الأدبية والنقدية سلسلة عالم المعرفة عدد 177 .

(2) د . السيد فضل . نظرية بن خلدون في فاعلية النصوص منشأة المعارف بالإسكندرية ص 11.

الذى يخرج عليها يحكم عليه بالرداءة، لذلك ليس غريباً أن نجد ناقداً حصيفاً كابن رشيق يشرع في تأليف كتابه العمدة لأن الناس قد تخلفت وتأخرت عن فهم الشعر يقول " ووجدت الناس مختلفين فيه، متخلفين عن كثير منه، يقدمون ويؤخرون ويقلون ويكثرون قد بوّبوه أبواباً مبهمة، ولقبوه ألقاباً متهمة وكل واحد منهم قد ضرب في جهة وانتحل مذهباً هو فيه إمام نفسه وشاهد دعواه " .[1]

فعلى الرغم من أنه قد ضاق بتخلفهم عن الشعر وعاب عليهم تبويب الشعر واتخاذ كل واحد منهم مذهباً لنفسه – على الرغم من ذلك – نراه يتحدث عن الأغراض الشعرية ويرسم للشعراء نهجاً عليهم ألاّ يخالفوه وإلاّ وقعوا في كثير من الأخطاء يقول " وسبيل الشاعر – إذا مدح ملكاً – أن يسلك طريقة الإيضاح والإشادة بذكره للممدوح، وأن يجعل معانيه جزلة .

وألفاظه نقية غير مبتذلة سوقية، ويجتنب مع ذلك التقصير والتجاوز والتطويل فإن للملك سآمة وضجراً ربما عاب من أجلها ما لا يعاب وحرم من لا يريد حرمانه، ورأيت البحترى – إذا مدح الخليفة – كيف يقل الأبيات، ويبرز وجوه المعانى، فإذا مدح الكتاب عمل طاقته وبلغ مراده ". [2]

وبذلك يكون المدح – والشعر عامة – عملاً نفعياً لخدمة الملوك وحدهم ويكون – كذلك – خاضعاً لقوالب مسبقة يصب فيها ولم يوضح لنا ابن رشيق المراد بالجزالة أو النقاء وغيرها من الأحكام التي تسللت إلى تراثنا النقدى وما زالت تعج بها كتب النقد إلى الآن والتى تنم عن عجز مطلق عن مواجهة النص حتى قبل ولادته .والشاعر عليه ألا يخالف هذا النهج وإلا حُرم وطرد وليس هذا الأمر مقتصراً على المديح فقط بل نجده في كثير من الأغراض – إن لم يكن كلها – فابن رشيق نفسه يقول في الوصف " الشعر إلا أقله راجع إلى باب الوصف ولا سبيل إلى حصره

(1) ابن رشيق ، " أبو على الحسن بن رشيق القيروانى " العمدة الجزء الأول قدمه وشرحه د . صلاح الدين الهوارى و أ . هدى عودة ط دار ومكتبة الهلال الطبعة الأولى 1991 ص 25.

(2) العمدة الجزء الثانى ص 205 .

واستقصائه، وهو مناسب للتشبيه مشتمل عليه وليس به، لأنه كثيراً ما يأتي في أضعافه والفرق بين الوصف والتشبيه أن هذا إخبار عن حقيقة الشيء وأن ذلك مجاز وتمثيل ".[1] فشعر الوصف لديه انعكاس للواقع الخارجي وهو لا يعدوه وإن تعداه الشاعر كان شعره رديئاً " وأحسن الوصف ما نعت به الشيء حتى يكاد يمثله عياناً للسامع " .[2] فالوصف لابد أن يجعل الشيء الموصوف حاضراً وماثلاً أمام المستمع ونقول أين دور الخيال؟ " وقال بعض المتأخرين أبلغ الوصف قلب السمع بصراً " .[3] إن في ذلك إذهاب لشطر من شطرى الجمال في الشعر وهو محاكاة الواقع وليس نسخه فإذا كان الشاعر الناجح هو القادر على نسخ الواقع فإن كاميرا المصور أفضل منه بكثير .

وإذا انتقلنا إلى الرثاء وجدنا الناحية النفعية موجودة ومسيطرة على فكر ابن رشيق القائل " وسبيل الرثاء أن يكون ظاهر التفجع بين الحسرة مخلوطاً بالتلهف والأسف والاستعظام إن كان الميت ملكاً أو رئيساً كبيراً " .[4]

---

(1) السابق ص 439 جـ 2 .

(2) السابق ص 439 جـ 2 .

(3) السابق ص 440 جـ 2 .

(4) العمدة ص 231 جـ 2 .

يقول أبو ذؤيب :

أمن المنون وريبها تتوجع ... والدهر ليس بمعتب من يجزع

قالت اميمة ما لجسمك شاحباً ... منذ ابتذلت ومثل ما لك ينفع

أم ما لجنبك لا يلائم مضجعاً ... إلا اقض عليك ذاك المضجع

فأجبتها ان ما لجسمى انه ... أودى بنى من البلاد فودعوا

أودى بنى وأعقبونى غصة ... بعد الرقاد وعبرة لا تقلع

سبقوا هواى وأعنقوا لهواهم ... فتخرموا ولكل جنب مصرع

إن كلام ابن رشيق يخالف طبيعة الشعر نفسها وطبيعة ما قاله الشعراء في المراثى لأن الشاعر – وفق كلامه – آلة تخرج ما يطلب منها فإن طلب المدح أخرجت المدح بصفاته وإن طلب الرثاء خرج بصفات معينة إذن أين العاطفة ؟ إن التاريخ الأدبي يؤكد أن عيون الشعر العربى في الرثاء لم تكن من أجل الملوك وحدهم، ولو فتحنا ديواناً شعرياً للقدماء وجدنا أن عيون شعرهم في الرثاء كان صادراً عن عاطفة حقيقية وممتزجاً باللهفة والأنين والتوجع من مثل رثاء الخنساء لأخيها وأولادها ورثاء أبى ذؤيب الهذلى لبنيه [1] :-

لو كان الحديث عن الرثاء – وكذا أغراض الشعر – في الجوانب الجمالية والفنية كان أجدى، وأنفع فلدينا قصائد غاية في الجودة تحمل الكثير من المعاني الخالدة التي تخطت الزمان والمكان لتعيش بيننا.

أما في العتاب فإن ابن رشيق كذلك لم يتناول جماليات اللغة بل نجده يعلق على عتاب المتنبي لسيف الدولة في قصيدته التي مطلعها :-

واحر قلباه ممن قلبه شبم ومن بجسمى وحالى عنده سقم

القصيدة قائلاً:

" فهذا الكلام في ذاته في نهاية الجودة غير أنه من جهة الواجب والسياسة غاية في القبح والرداءة " [2] ونقول إذا كان الشعر في ذاته غاية في الجودة أيحتاج إلى شيء خارجى آخر ؟ إن الشيء الخارجى الذى أُقحم عليه أفسد العملية النقدية برمتها ولو نظر ابن رشيق إلى الشعر على أنه كلام في ذاته أي على أنه لغة ذات تشكيل فني وجمالى

هذا نموذج واحد وهناك نماذج عاليه في الرثاء ينظر رثاء البحترى لابنه وكذا ابن الرومى ورثاء البارودى لأبيه وابنه وزوجته وشوقى لسعد زغلول وحافظ وغيرها وأبو ذؤيب : خويلد بن خالد بن محرث بن مخزوم شاعر فحل من مخضرمي الجاهلية والإسلام توفى بمصر أو إفريقية ، راجع طبقات فحول الشعراء لابن سلام ت . محمود شاكر ، طبعة دار المعارف ص 102 .

(2) السابق ص 231 وما بعدها .

لكان هناك حديث آخر، ثم إنه لم يوضح لنا ما المراد بالواجب والسياسة، ونلاحظ أن هذه النعوت الفنية أو الأشياء التي تنم عن الحكم على الشعر من الجهة غير النقدية أو الأدبية – إذا صح التعبير – نجدها تطل علينا من حين لأخر في كتب النقد القديم .

لذا ليس غريباً أن يقول القدماء "كفاك من الشعراء أربعة زهير إذا طرب والنابغة إذا رهب، والأعشى إذا رغب وعنترة إذا غضب ".[1]

ومن تقديم الشعراء والحكم عليهم لأسباب غير نقدية ولا تمت للأدب والنقد بصلة نجد كذلك الذين "قدموا النابغة هو أوضحهم معنى، وأجودهم جوهرة وأبعدهم غاية وأكثرهم فائدة ".[2]

" والذين قدموا الأعشى هو أمدحهم للملوك، وأوصفهم للخمر، وأغزرهم شعراً ، وأحسنهم قريضاً "[3]

فالشاعر الذى يكثر من مدح الملوك لابد أن يُقدم – أثراً نفعياً – وكذلك الذى يغزر شعره – جانب الكثرة، ثم ما معنى أحسنهم قريضاً ، لو وضح لنا النقاد جوانب الحسن لكان كلامهم أكثر فائدة، أما الذين قدموا لبيداً " فلأنه هو أفضلهم في الجاهلية وأفضلهم في الإسلام وأعرفهم بفصحاء العرب، وأقلهم لغواً في شعره ".[4]

ما المراد بكلمة (لغو) ؟ إن التقديم هنا راجع إلى الشاعر أكثر منه إلى الشعر وقال الذين قدموا "عمرو بن كلثوم" هو من قدماء الشعراء وأعزهم نفساً وحسباً، وأكثرهم اقتناعاً وكان أبو عبيدة يقول هو أجودهم " .[5] إن التقديم – كذلك – يرجع إلى الشاعر وليس إلى الشعر، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أنه قد ضاع من

---

(1) أبو زيد محمد بن أبى الخطاب القرشى. جمهرة أشعار العرب الجلد الأول تحقيق الأستاذ خليل شرف الدين ط دار ومكتبة الهلال سنة 1999 . ص 94 .

(2) السابق ص 95 .

(3) السابق ص 107 .

(4) السابق ص 109 .

(5) السابق ص 115 .

تراثنا النقدى الكثير من الجهد المنصرف إلى غير النص، فالنص كان أخر محطات القطار بالنسبة لبعضهم، وجهود النقاد –إذن – منصرفة إلى غيره أو قل إلى غير فائدة حقيقية وكان لهذا أثره في النقد حتى اليوم .أما الذين قدموا طرفة بن العبد فلأنه " أشعرهم، إذ بلغ بحداثة سنه ما بلغ القوم في طول أعمارهم ". [1] إن الكلام – كذلك –كان يحسن لو وضح لنا النقاد بم صار طرفه أشعر الشعراء ؟ فالإجابة تؤكد أنه صار أشعرهم لأسباب تهمه هو، فقد قال الشعر صغيراً وتفتحت موهبته مبكراً ، ونسأل سؤالا لا يمكننا فى ظل ما قرره النقاد القدماء أن نجيب عليه وهو أي الشعراء السابقين أشعر؟ وأيهم أحق بالتقديم؟

لو بحث النقاد في أشعارهم وتوجهوا إلى نصوصهم لتمكنوا من الإجابة .أما امرؤ القيس فهو أشعر شعراء الجاهلية لأنه " أول من استوقف الرفيق، وبكى الدمن، ووصف ما فيها، وأول من شبه الخيل بالعصا واللقوة والظباء والسباع والطير فتبعه الشعراء " .[2]

لقد قدم امرؤ القيس لأنه واقعي في شعره، ولأنه سبق فلحقه الشعراء . من خلال هذا الاستعراض المبسط نجد أن أدبية الأدب قد غابت في ظل الجانب الأقل حيوية، أو قل الأقل نضجاً وسط الأحكام المرسلة والنعوت الفنية الملصقة والعبارات الفضفاضة، وهذا لا يدل على العجز عن مواجهة النص أو الهروب منه فحسب،

---

(1) السابق ص 118 وقد شاع هذا وانتشر بين المبدعين أنفسهم ومن ذلك وصية أبى تمام للبحترى يقول فيها – بعدما أمره بتخير الأوقات لقول الشعر – : " فإن أردت النسيب فاجعل اللفظ رقيقاً والمعنى رشيقاً ، وأكثر فيه من بنات الصبابة ، وتوجع الكآبة ، وقلق الأشواق ولوعة الفراق . وإذا أخذت في مدح سيد ذى أياد فاشهر مناقبه وأظهر مناسبه ، وأبن معالمه ، وشرف مكارمه ، وتقاص المعاني واحذر المجهول منها وإياك أن تشين شعرك بالألفاظ الزرية ، وكن كأنك خياط يقطع الثياب على مقادير الأجسام " الوصية موجودة في منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص 203 والعمدة ج 2 ص 771 .

(2) السابق ص 88 .

وذلك لسبب يسير هو أنه لا يوجد نص في كثير من الأحيان، وإنما حديث عن الشعر في غيبة الشعر، وحديث عن أغراض الشعر في غيبة جماليات تشكيله، وحديث عن الشعراء ليس من النقد في كثير .

وفى الجانب الناضج " يضع ابن قتيبة في مقدمة الشعر والشعراء أساساً فنياً موضوعياً يحكم به على جودة الأدب هو الأساس المتصل بالجودة الشعرية. وهذا الأساس لا علاقة له بصاحب الأثر أو الفترة الزمنية التي عاش فيها " [1]

يقول ابن قتيبة " ولم أسلك في ما ذكرته من شعر كل شاعر مختاراً له سبيل من قلد أو استحسن باستحسان غيره، ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره. بل نظرت بعين العدل على الفريقين، وأعطيت كلاً حظه ، ووفرت عليه حقه " .[2] ونجد فيه أيضاً – أعنى الجانب الناضج – رصيداً وفيراً من الأقوال النقدية التي تسير سيراً حثيثاً نحو تقريب النص من المتلقى دون أن تتعسف الأحكام أو تتعجل الرؤى، فالآمدى يؤلف كتابه الموازنة الذى يعد خطوة جادة نحو التطور والنضج النقدى.

حيث إنه يوازن بين أبى تمام والبحترى فنجده في موازنته هذه لا يقتصر على الشاعرين فقط، بل ينتقل إلى ما قاله الشعراء العرب الأقدمون في المعنى الواحد ليوضح لنا أن الشاعر فلاناً يسير على نهج العرب وأنه تفوق أو تأخر عنهم في هذا المعنى – ونلاحظ أنه بدأ يتكئ على النص في إصدار آرائه -- وكان يعتمد في الموازنة .

على ذوقه الخاص وخبرته وتمرسه بنصوص الشعر العربى قديمه وحديثه لذلك ليس غريباً أن يرى أن الشعر شعر بصرف النظر عما به من حكمة أو فلسفة لذلك قال " قالوا وإذا كانت طريقة الشاعر غير هذه الطريقة وكانت عيوبه مقصرة عنها ، ولسانه غير مدرك لها حتى يعتمد دقيق المعانى من فلسفة يونان أو حكمة الهند أو أدب الفرس ويكون أكثر ما يورده منها بألفاظ متعسفة ونسج مضطرب، وإن اتفق في

---

(1) د . محمود الربيعى . مقالات أدبية قصيرة ص 260 .

(2) النص من مقدمة الشعر والشعراء تحيق أحمد محمد شاكر دار المعارف 1966 .

تضاعيف ذلك شيء من صحيح الوصف، وسليم النظم قلنا له : قد جئت بحكمة وفلسفة، ومعان لطيفة حسنة فإن شئت دعوناك حكيماً أو سميناك فيلسوفاً، ولكن لا نسميك شاعراً، ولا ندعوك بليغاً لأن طريقتك ليست على طريقة العرب" .[1]

فيجب على الشاعر أن يسير على طريقة العرب في النظم والصياغة حتى نطلق عليه اسم الشاعر، وأن العبرة في الشعر ليست بما يحتويه أو يتضمنه من فكر أو فلسفة أو علم، وإنما هو بمدى تحقيقه للسمات الفنية التي حددها العرب القدماء، فهو هنا يدافع عن عمود الشعر ويرى أنه ليس على الشاعر أن يخرج عليه . ونقول إذا كان الشاعر لا يسمى شاعراً إذا أتى بالحكم أو الفلسفة في شعره [*] ويجب أن يسمى حكيماً أو فليسوفاً نقول أليس من الأجدى للناقد ألا يقحم فلسفته العلمية على النص فيدخل في نقده ما لا يحتاج إليه؟. ومن يفعل يجب أن يطلق عليه عالماً نفسياً أو مؤرخاً أو عالماً في الاجتماع أو صحفياً – أو غير ذلك – ولا يطلق عليه ناقداً أدبياً لأن طريقته غير طريقة النقاد ؟!

أما القاضي الجرجاني فقد عرض لما قاله أنصار المتنبي وخصومه وأطلق على مؤلفه الوساطة كما أطلق الآمدى على مؤلفه اسم الموازنة. فهما لم يطلقا حكماً بالجودة أو الرداءة ، وكأنهما يتبنيان موقفاً نقدياً واحداً وهو عدم إطلاق الأحكام [2].

فالمهم هو الاتجاه إلى النص حتى ولو كان بيتاً واحداً، والعرض له بالدراسة والمقارنة لذلك رأى فريق من النقاد أن الشعر الجيد لابد أن تتوافر فيه صفات معينة

---

(1) أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدى الموازنة – تحقيق السيد أحمد صقر طبعة دار المعارف سنة 1961 ص 401.

(*) أي أن الحكم والفلسفة – يجب أن تأتى عفوية طبيعية ولا تقتحم على النص وإلا كانت الخطبة الدينية أفضل من الحكم وكذا كتب الفلسفة أفضل من الفلسفة الشعرية

(2) يقول الآمدى : " ولست أحب أن أطلق القول بأيهما أشعر عندي ؛ لتباين الناس في العلم ، واختلاف مذاهبهم في الشعر" الموازنة ص 11 .

ولا يستطيع أن يدرك هذه الصفات إلا من تتوافر لديه ملكة الذوق وهذه الملكة تحصل بممارسة كلام العرب وتكراره على السمع والتفطن لخواص تراكيبه.

فالناقد لابد أن تطول ممارسته لكلام العرب، ويتكرر هذا على السمع، ويتفطن لخواصه الجمالية وتراكيبه. وبذلك يكون للشعر أهله المختصون ورجاله العالمون به الخبيرون بأسراره "إن من الجيد والرديء ما يمكن بيان علله والوقوف على أسبابه، ومنها ما لا يمكن بيان أسبابه وعلله، وإنما يعرف بالدربة والتجربة وطول الملابسة، وإنما يدرك ذلك أهل العلم بالشعر البصيرون به ، والمخالطون له، لا أولئك الجهلاء الذين لم يتمرسوا بالشعر، ولم يكثروا من الاختلاط به ".[1] فعلى الناقد أن يكثر اختلاطه بالشعر وتطول ملابسته به أما من لا يفعل ذلك فهو جاهل بأصوله وعليه ألا يقترب من عالمه، "ولن ينتفع بالنظر إلا من يحسن أن يتأمل، ومن إذا تأمل علم، ومن إذا علم أنصف، ثم إن العلم بالشعر إن خص بأن يدعيه كل أحد وأن يتعاطاه من ليس من أهله، فلم لا يدعى أحد هؤلاء المعرفة بالعين والورق والخيل والسلاح والرقيق، والبز والطيب وأنواعه".[2] فالناقد لابد أن يتأمل ومن هذا التأمل يخرج بالعلم ثم الإنصاف، وهو مبدأ مهم يجب أن يعلمه الناقد كي لا تذل به القدم وأستشعر من كلامه.

هنا عن الشعرأن النفوس تتعلق به وترتبط به ارتباطاً فطرياً يجعل الكل يدعى المعرفة به ولذلك فهم لا يجرؤن على ادعاء العلم بأشياء أخرى كثيرة ونقول إن حب الشعر ليس كافياً لنقده، فلابد من طول الملابسة والقراءة والثقافة ."فكيف لم يفعل ذلك بالشعر لما راقة حسن وزنه وقوافيه، ودقيق معانيه وما يشتمل عليه من مواعظ، وأدب، وحكم، وأمثال، فلم يتوقف عن الحكم له على سواه، حتى يرجع إلى من هو

(1) الموازنة ص 176 وما بعدها .

(2) السابق ص 176 .

أعلم منه بألفاظه واستواء نظمه، وصحة سبكه، ووضع الكلام في مواضعه ، وكثرة مائه ورونقه إذ كان الشعر لا يحكم له بالجودة إلا بأن تجتمع هذه الخلال فيه ". [1]

يقول الآمدى : "وبعد ؛ فإنى أدلك على ما ينتهى بك إلى البصيرة والعلم بأمر نفسك في معرفتك بأمر هذه الصناعة أو الجهل بها، وهو أن تنظر ما أجمع عليه الأئمة في علم الشعر من تفضيل بعض الشعراء على بعض، فإن عرفت علة ذلك فقد علمت، وإن لم تعرفها فقد جهلت، وذلك بأن تتأمل شعرى أوس بن حجر والنابغة الجعدى ؛ فتنظر من أين فضلوا أوساً ، وتنظر في شعرى بشر بن أبى خازم وتميم بن أبى مقبل فتنظر من أين فضلوا بشراً " [2].

فالمحك هو تأمل الشعر وليس ما قاله النقاد، وكلمة الشعر تعنى التوجه نحو أكثر من نص ، فعلة التفضيل تستمد من النصوص كاملة .أى أننا نجد مزيداً من الاتجاهات نحو النص أو النظر داخل القصيدة لتصبح المقاييس والأحكام النقدية مستمدة من داخل النص – من مثل الألفاظ – استواء النظم – صحة السبك ، لذلك ليس الأمر غريباً أن يتحدث ابن طباطبا عن بناء القصيدة وكذلك ابن رشيق عن ارتباط أجزاء القصيدة بعضها ببعض كأجزاء الجسم الواحد، ....

فقد تحدث ابن طباطبا عن القصيدة ككل ولم يقف عند البيت الواحد كما توقف القدماء لذلك قال " فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه في فكره.

نثراً وأعدله ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه والقوافى التي توافقه والوزن الذى يسلس له القول عليه، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذى يرومه أثبته، وأعمل فكره في شغل القوافى بما تقتضيه من المعانى على غير تنسيق للشعر أو ترتيب لفنون القول فيه، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله فإذا

---

(1) الموازنة سابق .

(2) الموازنة ص 376 –377

كملت له المعانى وكثرت الأبيات، وفق بينها بأبيات تكون نظاماً لها وسلكاً جامعاً لما تشتت منها، ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه ونتجته فكرته فيستقصى انتقاده، ويرم ما وهى منه، ويبدل بكل لفظه مستكرهة، لفظة سهلة نقية، وإن اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعانى، واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثانى منها في المعنى الأول نقلها إلى المعنى المختار الذى هو أحسن"[1]

وبذلك لا يتم الإبداع الشعرى خبط عشواء، بل يمر بمراحل معينة هى من وجهة نظر ابن طباطبا – تبدأ بتدبر المعانى التي يريد نظمها والوزن والقافية، ثم تأتى مرحلة إنتاج الشعر وفيها يثبت الشاعر كل بيت يشاكل المعنى، ثم تأتى مرحلة الترتيب والتنسيق بعد أن يكمل الشاعر نظم المعنى ثم هناك مرحلة رابعة هى مرحلة التثقيف والتهذيب وكأن ابن طباطباً يتحدث عن خيط فكرى وشعورى يربط القصيدة كلها من أولها إلى أخرها لتتحقق وحدتها العضوية .

وجعل ابن رشيق القصيدة كالإنسان في اتصال أجزائه "فمتى انفصل واحد عن الآخر، وباينه في صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه". [2]

فالارتباط بين اللفظ والمعنى قائم في الشعر ولا يمكن الفصل بينهما، هذا الارتباط يجب أن يكون في القصيدة كلها يقول ابن عبد ربه الأندلسي:

"واعلم أن العلماء شبهت المعانى والألفاظ بالأجساد والنبات، فإذا كتب الكاتب البليغ المعنى الجزل، وكساه لفظاً حسناً، وأعاره مخرجاً سهلاً ومنحه دلاً موفقاً كان في القلب أحلى وللصدر أملى.

ولكنه بقى عليه أن يؤلفه مع شقائقه وقرائنه ويجمع بينه وبين أشباهه ونظائره وينظمه في سلكه كالجوهر المنثور الذى تولى نظمه الناظم الحاذق، وتعاطى تأليفه

(1) محمد بن أحمد بن طباطبا العلوى .عيار الشعر دراسة و تحقيق وتعليق د .محمد زغلول سلام نشر منشأة المعارف بالإسكندرية د . ت ص 43 .

(2) العمدة جـ 2 ص 94 .

الجوهرى العالم، أظهر له بإحكام الصنعة ولطيف الحكمة حسناً هو فيه وكساه ومنحه بهجة هى له.

وكذلك كلما احلو لى الكلام وعذب وراق وسهلت مخارجه كان أسهل ولوجاً في الأسماع وأشد اتصالاً بالقلوب "[1]

فعملية الإبداع الشعرى ليست سهلة بل تحتاج إلى حسن التأليف والنظم بين المعانى والألفاظ، وذلك لكى تكون القصيدة المنظومة في جمالها وحسنها وتنسيقها وتهذيبها كالجوهر المنثور الذى تولى نظمه الناظم الحاذق، ولولا النظم هذا لما صار للكلام معنى ولا قيمة ، وكلما كان النظم أفضل وأحسن كان الشعر في الأسماع أفضل وبالقلوب ألصق، وبالتالى يحكم لصاحبه بالجودة ونلاحظ في ذلك اتجاه إلى دراسة جوانب لغة الشعر.

وبجانب دراسة لغة الشعر نجد أنهم وقفوا أمام الذوق كمدخل يلج منه الناقد عالم الشعر، ولقد عرفوا للذوق معنيين " أحدهما الملكة الراسخة في النفس الناشئة من كلام العرب، وثانيهما الاستعداد الفطرى الذى يهيئ صاحبه لإدراك ما في الكلام من جمال وما لهذا الجمال من أسرار ". [2]

وقد كان فهم عبد القاهر الجرجانى للذوق على أنه استعداد فطرى خاص يؤهل صاحبه لتقدير الجمال وفهم أسرار الحسن في الكلام وهذا الاستعداد فطرى غير أنه قليل في الناس كما أنه ضرورى ومهم لتذوق الجمال في الأدب .

وقد نمت النظرية النقدية التي بدأت عند الآمدى لدى عبد القاهر، فالذوق الحاكم لديه يدرك أن وراء أحكامه التي يصدرها عللاً وأسباباً ودوافع، جعلته يعد كلاماً جيداً وأخر رديئاً ويرى عبد القاهر أنه من الكسل الوقوف عند حد الاستحسان

---

(1) شهاب الدين أحمد المعروف بابن عبد ربه الأندلسي. العقد الفريد ، تقديم الأستاذ خليل شرف الدين ط دار ومكتبة الهلال سنة 1999 ص 253 جـ 5 .

(2) د . أحمد أحمد بدوى . أسس النقد الأدبي عند العرب ط دار نهضة مصر للطبع والنشر بدون تاريخ ص 88.

والاستهجان من غير سعى لمعرفة أسبابهما. لذلك نجده عندما تحدث في إعجاز القرآن أثبت أن الإعجاز موجود لأسباب في القرآن الكريم نفسه قائلاً " وجدت المعول أن ههنا نظماً وترتيباً وتأليفاً وتركيباً وصياغة وتصويراً ونسجاً وتحبيراً ". [1]

فالأحكام تُستمد من داخل النص، حيث إن النص القرآنى معجز في نظمه وترتيبه وتأليفه وتركيبه وصياغته وتصويره ونسجه وتحبيره وهذا توافر في القرآن لذلك كان معجزةً ، وبذلك لا يكون الذوق المحض الذى يلقى بالأحكام هو المستند بل يحتاج إلى ثقافة واسعة ، هذه الثقافة تنمو بملازمة كلام العرب وقراءته ودراسته ومخالطته ليل نهار . أي أن الثقافة الأدبية يجب أن تغلب على متذوقى الشعر " وعنى نقاد العرب بالثقافة التي تنمى الذوق، الثقافة الأدبية التي تكون بممارسة الأدب العربى شعره ونثره، وبمخالطة هذا الأدب المخالطة التي ينتبه فيها الناقد إلى خصائص الأدب وماله من المزايا " .[2] فالثقافة الأدبية الواسعة هى التي تُكسب الناقد مراناً وقدرة على نقد الشعر وبدونها لا يستطيع إدراك خصائص الأدب وما له من مزايا .

ولعَلّ كثيراً من نقادنا المعاصرين يسيرون مع نقادنا القدماء في وجوب التمرس بكلام العرب ومخالطته، وحسن قراءته لتتكون ملكة نقدية قادرة على القراءة النقدية الفاحصة .[3]

لذلك ليس ذلك عجيباً أن يتجه القدماء إلى القرآن الكريم وتدور أبحاثهم لتشكل نظرية تفيدنا في النقد الأدبي. وقد أثيرت كثير من القضايا حول هذه النقطة لعل من أهمها التساؤل لماذا اتجه المشتغلون بالنقد من القدماء إلى النص القرآنى كنص

---

(1) لعل النقاد المعاصرين قد استبدلوا بكلمة عبد القاهر الكسل العجز وهو هنا يعالج جوانب القصور الأقل حيوية حيث إن الاستحسان والاستهجان يجب أن يؤيد بالدليل . راجع د . مصطفى ناصف دراسة الأدب العربى

(2) د . أحمد أحمد بدوى . أسس النقد الأدبي عند العرب ص 100 .

(3) سيأتى الحديث عن هذا بالتفصيل أثناء الحديث عن أدبية الأدب في النقد الحديث ، ينظر الجزء الخاص بقراءة الشعر .

ولم يهتموا بخارجه، ولم يتجه بعضهم إلى الشعر كنص أو إلى القصيدة ؟ ولماذا كونوا وشكلوا نظرية نقدية من النص القرآنى يمكن الاتفاق عليها ولا تسبب خلافاً ولم يحدث ذلك مع الشعر؟

إن الإجابة على هذا السؤال تتخذ عدة محاور، فلعل الإجابة تكمن فى أن العرب نظروا إلى القرآن نظرة تقديس – وهى حقيقته – ونظروا إليه على أنه معجز – وهذه حقيقته أيضا – وليس الشعر كذلك لذلك بحث النقاد في سر التقديس وخصائص الإعجاز القرآنى التي بهرت العقول وتحيرت الأفهام في الوصول إليها، فكانت جهود النقاد منصرفة إلى بحث الإعجاز القرآني داخل النص ولم تنصرف جهودهم إلى خارجه .

لذلك نجد أن هناك شبه اتفاق بين النقاد القدماء على أن الجانب المهم في الإعجاز القرآني يرجع إلى حسن النظم والتأليف، فالباقلانى يتحدث حديثاً طويلاً تحت عنوان نهج القرآن ونظمه وتأليفه ورصفه فيقول :﴿ فَالِقُ ٱلْإِصْبَاحِ وَجَعَلَ ٱلَّيْلَ سَكَنًا وَٱلشَّمْسَ وَٱلْقَمَرَ حُسْبَانًاۚ ذَٰلِكَ تَقْدِيرُ ٱلْعَزِيزِ ٱلْعَلِيمِ ﴾ **(الأنعام: ٩٦)**

انظر إلى هذه الكلمات الأربع – يعنى الجمل – التي ألف بينها واحتج بها على ظهور قدرته ونفاذ أمره، أليس كل كلمة منها في نفسها غرة، وبمنفردها درة.

وهو مع ذلك يبين أنه يصدر عن علو الأمر ونفاذ القهر، ويتجلى في بهجة القدرة ويتحلى بخالصة العزة ويجمع السلاسة إلى الرصانة والسلامة إلى المتانة والرونق الصافى" .[1]

ويعلق على قصة سيدنا موسى في سورة النمل قائلاً : "ثم انظر آية آية وكلمة كلمة هل تجدها كما وصفنا من عجيب النظم وبديع الرصف فكل كلمة لو أفردت كانت في الجمال غاية وفى الدلالة آية فكيف إذا قارنتها أخواتها، وضامتها ذواتها

---

(1) القاضى أبو بكر الباقلانى الإتقان في علوم القرآن وبهامشه إعجاز القرآن ط دار ومكتبة الهلال بيروت صـ 48 جـ 2 والآية رقم 96 من سورة الأنعام .

تجرى في الحسن مجراها، وتأخذ في معناها ثم من قصة إلى قصة ومن باب إلى باب من غير خلل يقع في نظم الفصل إلى الفصل، وحتى يصور لك الفصل وصلاً ببديع التأليف وبليغ التنزيل " .[1]

فالكلمة في القرآن معجزة لذاتها وفى ذاتها مفردة ومركبة وليس هذا بعيداً عما ذهب إليه عبد القاهر الجرجانى عندما تحدث عن خصائص الإعجاز ومرجعها " فقلنا أعجزتهم مزايا ظهرت لهم في نظمه، وخصائص صادفوها في سياق لفظه، وبدائع راعتهم من مبادئ آيه ومقاطعها ومجارى ألفاظها ومواقعها، وفى مضرب كل مثل ومساق كل خبر وصورة كل عظة وتنبيه، وإعلام وتذكير، وترغيب وترهيب ومع كل حجة وبرهان وصفة وتبيان وبهرهم أنهم تأملوه سورة سورة وعشراً عشراً وآية آية. فلم يجدوا في الجميع كلمة ينبو بها مكانها ولفظه ينكر شانها أو يرى أن غيرها أصلح هناك أو أشبه أو أحرى أو أخلق بل وجدوا اتساقاً بهر العقول وأعجز الجمهور ونظاماً والتئاماً وإتقاناً وإحكاماً". [2]

فجوانب الإعجاز القرآنى متعددة جعلت النص هو المدخل لذلك فالتأمل سورة سورة، وعشراً عشراً، وآية آية، وكلمة كلمة بحثاً عن مكمن الإعجاز . لذلك وجد النص أولاً والنظرية ثانياً، وهذا لا نجده في الشعر لأنه ليس معجزاً من وجهة ولا يهمُّ الناقد أن يتجه إلى النص كلية لأنه يكفيه الشاهد إن وجد في بيت أو بيتين حتى إن الشواهد النقدية والبلاغية غدت كالشواهد النحوية تلتمس لإثبات قضية أو نظرية قد تكون معدة سلفاً، ولا ينتظر سوى الشاهد الموجود في بيت أو بيتين .

وبذلك يطمئن النقاد القدماء إلى نظرية مطردة في القرآن وهى النظم التي تثبت إعجاز القرآن الكريم من أول آية إلى آخر آية يمكن أن تستخلص من النص القرآنى.

---

(1) راجع السابق ص58 ، 59 جـ 2 .

(2) عبد القاهر الجرجاني . دلائل الإعجاز تحقيق محمود محمد شاكر ط1 الهيئة العامة للكتاب سنة 2000 ص 39 .

وهى صالحة للشعر أيضا، أو قل يجب أن يدرس الشعر وينظر فى حسن نظمه وتأليفه دون أن نتحدث عن أشياء خارجية لا تقدم أو تؤخر في فهم النص، فاللغة هى الفارق بين عمل جيد وآخر رديء .يقول د. صلاح رزق "يدرك الباحث في تراث العرب النقدى أن نقاد العرب قد بدأوا من نقطة صحيحة حين جعلوا التفريق بين مستويات اللغة نقطة انطلاقهم في الدرس النقدى، فالجاحظ يرى أن "كلام الناس في طبقات كما أن الناس أنفسهم في طبقات فمن الكلام الجزل والسخيف والمليح الحسن والقبيح السمج والخفيف الثقيل ..."[1]

ويقول: "ثمة كثيرون من المتعمقين في الدرس الأدبي واللغوى فرقوا بين لغتين : لغة يقصد بها الفهم والإفهام، وهى اللغة التي تجرى بها الأحداث العادية، ولغة أخرى تتجاوز الإفهام إلى ما وراءه من الحسن والقبول والإثارة وهى اللغة البلاغية أو الأدبية" .[2]

وبذلك تكمن أدبية الأدب لدى القدماء في اللغة المنظومة نظماً جيداً وبدون اللغة المقصود بها الحسن والقبول، وبدون النظم لا يكون هناك حسن أو مزية في الكلام، وهذا النظم للغة يحتاج الدربة والقراءة والاطلاع والمعرفة، ولا يمكن لأى إنسان غير مؤهل أن يقترب منه .

وهذه اللغة المنظومة تبدو أكثر جمالاً وحسناً حينما يتجه النقاد إلى النصوص الأدبية بالقراءة والتذوق، فالجهود المتجهة إلى نصوص شعرية كاملة تبدو أكثر دقة وقيمة من الجهود المبعثرة المتوجهة إلى أبيات متناثرة، حيث إن الجهود المنظمة التى اتجهت إلى النصوص الكاملة أثمرت وأنتجت بخلاف غيرها.

---

(1) د . صلاح رزق . أدبية النص نشر دار غريب ص 52 سنة 2002.

(2) السابق ص 53 .

(ج) الدعوة حديثاً

(أ) لغة النقد من إقامة الحواجز إلى الغموض :-

النقد الأدبي الحديث يقع في مأزق، أو هوة سحيقة هى أم المشاكل التى تواجهه الا وهى غياب النظرية العربية الحديثة فى النقد، فهو على ما هو عليه الآن مجهود أناس قلائل – برغم الكم الهائل من الكتابات النقدية التى تكتب كل يوم، وهذا الجهود لا يجمعه رابط أو خيوط مشتركة، بل كل ناقد يعمل فى واد وعلى الرغم من هذا فإننا لم نبدأ فى إعداد نظرية نقدية يمكن أن يطمئن إليها الناقد أو الباحث، و هذا يتطلب الاتفاق على الأدوات والوسائل التى يمكن من خلالها أن يكون لنا نظرية نقدية، ويتطلب – أيضا – تضافر الجهود وتعاونها من أجل تحقيق هذا الهدف فضلاً على وقت طويل قد يصل إلى خمسين عاماً ونقول برغم ذلك فإننا لم نبدأ بعد فى التوجه نحو نظرية نقدية، ولعل ذلك يرجع إلى عدة أسباب أهمها : –

أن كثيراً مما يكتب فى النقد يغلب عليه "الاضطراب والارتجال فالمعايير النقدية تسوّى على عجل، والنقاد ينقدون دون تريث أو أناة فتضطرب بين أيدى جلّهم المناهج وتتداخل وتتحول الثقافة النقدية إلى أشتات منهجية" .[1]

وكثيراً مما يكتب فى النقد يغلب عليه الغموض وهنا تحول عن وظيفة النقد والناقد، فالنقد يصبح حجر عثرة فى طريق المتلقى بدلاً من تقريب النص وإضاءته له وبذلك يكون الناقد حائلاً دون الرؤية الصحيحة وأصبح العمل النقدى أشد غموضاً من الآثار الإبداعية نفسها، وهذا يجافى حقيقة كونه وسيطاً بين العمل الأدبي ومتلقيه .

وذلك أدّى إلى مشكلة خطيرة أخرى هى عمق الهوة بين الشعر كعمل أدبى والمتلقى وقد ظهر هذا عند بعض منظرى الحداثة – وهم بعض شعرائها، وذلك لأنهم مضوا يكتبون "مهللين للإيغال فى "التجريب والغموض" حتى جعلوا من

(1) د . وهب أحمد رومية . شعرنا القديم والنقد الجديد– عالم المعرفة – الكويت ص 17

النص الشعرى كتابة "هيروغليفية" أو نصاً من نصوص "التعمية" لا يقوى على قراءته إلا النخبة المصطنعة الموهومة.

ففتحوا بذلك الباب على مصراعيه أمام ذوى المواهب الضحلة من النقاد والشعراء، فاختلط الشعر باللاشعر، واختلط النقد بالتهويم والتمجيد والإفراط العاطفى "[1].

وغياب النظرية هذه أدى إلى الاستسلام للحداثة الغربية فوقف النقاد معجبين أمام منجزاتها مكتوفى الأيدي عن بناء صرح نقدى يكون له أصل تراثى يمكن البناء عليه أو وضع لبنة فى طريق بنائه وترك لبنات للأجيال اللاحقة "لقد أخفقت الحداثة العربية فى أن تكون عربية حقاً حين بهرتها الحداثة الغربية، وعجزت عن محاورتها، فاستسلمت لها، وتبنت مفاهيمها، وجاهدت جهاداً محموماً للالتحاق بها وعلت أصوات كثيرة تتحدث عن نقد معاصر لا عن نقد عربى معاصر "[2].

وكان لغياب النظرية النقدية العربية أثره السلبى على لغة النقد التى لم تخلُ من البرودة فليس فيها رشاقة القول ولا توهج الإحساس ولا جمال الأدب أو بلاغة التعبير بل غلبت الثرثرة فما زال الإطناب مسيطراً .

ويرى د. عياد أننا فى حاجة ماسة إلى الدراسة الجادة والعمل من أجل إنجاز نقدى حقيقى، ويشترط لنجاح ذلك الموضوعية والأمانة ولكن هناك معوقات فى سبيل هذا النقد الجاد "فالإحجام أو الكسل عن الدراسة الجادة هو الذى يجعل الحلين المطروحين فى مواجهة الحداثة الغربية مستحيلين فى الواقع، وما هما بمستحيلين – ولا بمتناقضين على الحقيقة – لو عرفنا كم نحتاج إلى الدراسة والعلم كى نبنى نهضتنا" .[3] وهذا العمل – كما سبق – يحتاج إلى تضافر الجهود وسأقوم بعرض

---

(1) السابق ص 18 ، 19 .

(2) شعرنا القديم والنقد الجديد ، سابق ص 18

(3) د . شكرى محمد عياد . المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين – عالم المعرفة عدد 177 ص 16 .

الكثير من الهموم التى تؤرق النقاد، ولعل أهمها يتمثل في أن كثيراً من الآراء والأقوال النقدية.

تقترب من بعضها حتى إن بعضها قد يكون تكراراً، ومن ثم فإن كل ناقد يعمل فى واد وبين كل وادٍ وآخر جبال ووهاد ورمال شاسعة تحتاج إلى مزيد من العمل المخلص من أجل معالجة السلبيات، وإمداد جوانب الإيجاب بمعين جديد أو لنقل محاولة البناء على جوانب الحيوية فى التراث لمواجهة الحداثة الغربية من جهة ولإعداد منهج نقدى عربى من جهة أخرى.

ونقول على الرغم من كثرة الكتابات النقدية فإن كثيراً من النقاد يعجزون عن مواجهة النص ويقفون صامتين فعجزهم أمام النص "هو عجز ذو أبعاد متعددة، وتعدد أبعاده يدل على أنه مشكلة مركبة وداء يحتاج إلى تضافر جهود عدة لتصف له دواءً ملائما". (1)

فالناقد الذى يعجز أمام النص يكون أمام أمرين :-

1. إما أنه يرى فى النّص أقل مما يجب وبالتالى يكون دوره نثر الأبيات الشعرية فى الشعر أو تلخيص الأحداث فى القصة والمسرحية، وهذا شيء خارج عن طبيعة النقد والأدب لأن نثر القصيدة لا يساوى القصيدة وتلخيص القصة أو المسرحية لا يساوى القصة أو المسرحية، ومن ذلك وجدنا بعض النقاد القدماء يقفون أمام الشعر الجاهلى، وينظرون إليه على أنه تصوير للبيئة الجاهلية وأنه قوالب جاهزة يفتح النقاد خزائنها ليجدوا ما يشاؤون فالشعراء تحدثوا فى أغراض واحدة من مثل وصف الرحلة أو البكاء على الأطلال ووصف الدمن والآثار، ونحن بدورنا ورثنا هذا النقد عنهم ولا يجوز التفريط فى أى جزء منه وبذلك أصبح من المسلمات فلو طلب إلينا أن نصف الشعر الجاهلى – وانظر إلى التعميم – لقلنا إن الشاعر الجاهلى كان يبدأ قصيدته بالوقوف على الأطلال ثم الرحلة ثم الغزل وهكذا وهذا انسياق وراء النقاد ليس فيه إعمال فكر أو إنعام نظر لسبب مبسط

(1) د . محمود الربيعى . قراءة الشعر نشر مكتبة الشباب سنة 1985 ص 6.

هو أن الناقد لابد أن يتجه إلى النص اتجاهاً مباشراً لا إلى ما قاله النقاد فيه، فيستمع إلى "صوت امرئ القيس لا إلى صوت ابن سلام فيه، وإلى صوت لبيد والأعشى وطرفة لا إلى صوت ابن قتيبة فيهم "[1].

فالناقد يجب عليه أن يسلم نفسه إلى النصوص الأدبية لا إلى ما قاله النقاد فيها .وعندما يعجز الناقد كذلك ويرى فى النص أقل مما يجب يلصق به النعوت الفارغة والقوالب الجوفاء من مثل إن شعر المديح كان شعر تسول، وإراقة وجه – تخلى عن الكرامة – تكسب، وهى نعوت فارغة جوفاء لا تقدم أو تؤخر فى فهم القارئ أو الناقد للقصيدة بل قد تعطّل الناقد عن اتصاله السليم بالقصيدة، وهذه النعوت "تسللت إلى قاموس النقد الأدبي – وهى ليست نقدية ولا أدبية – وأخذت ظلماً مكان مصطلحات أخرى نقدية " .[2]

وإذا درس النقاد الشعر السياسى لم يفلحوا فى الإفلات من أسر السياسة فهم يرون الشعر انحيازاً لفئة معينة، وما حديث مروان بن أبى حفصة ببعيد عنا، فإن كثيراً من الدراسات التى تناولت شعر المديح – والمديح السياسى خاصة – لم تخرج عن كون مروان مناصراً للعباسيين على حساب العلويين ثم يستشهدون على ذلك .

ومديح مروان السياسى هذا كان وصفاً لواقع مادى يثبت أحقية العباسيين فى الخلافة والإمامة، لأنهم أبناء عمومة النبى صلى الله عليه وسلم فكل ما يعنى النقاد قول نظرى ودليل من الشعر يؤيده، وكأن الشعر لم يكتب إلا ليؤيد هذا القول النظرى أو كأنه شاهد يوضع لقاعدة ما ، أو انعكاس للواقع الخارجى، فالنقاد كانوا " يستشهدون بالشعر على الواقع المادى ولا يعنون بالكشف عن الرؤية الشعرية الكائنة فى الشعر الذى يتخذ السياسة موضوعاً له ". [3]

(1) السابق ص 17 .

(2) قراءة الشعر ص 9

(3) قراءة الشعر ص 10 .

2. وإما أن يرى الناقد فى النص أكثر مما يجب، وهذا يحدث عندما يقع النص فى أسر الثقافات الخاصة أو فريسة لها وبذلك يحاول الناقد أن يفرض عضلاته الفنية على النص ولا يقدمه فى حجمه الطبيعي، فالنص يكون أسيراً تتجاذبه أمواج الثقافة الخاصة وأعاصيرها وليس معنى هذا ألا يكون الناقد خاوى الثقافة بل لابد أن يتميز الناقد "بأوسع مدى من الثقافة الإنسانية التى لا تفرض نفسها على النص وإنما تكون فى خدمته". (1)

فالثقافة يجب ألا تفرض على النص بل تكون فى خدمته، ونقول إن العجز أمام النص بجانبيه – رؤية الأقل أو الأكثر – يشكل خطورة على النص الذى لا يُقدم فى حجمه الطبيعى للقراء. (*)

ومن العثرات التى يعانى منها النقد أنه يكاد يكون مؤسسة قائمة بذاتها خاصة فى الجامعات. وهذا – لا شك – كان من العوامل المساعدة على تكوين الذوق الأدبي لدى قطاع عريض من الطلبة الذين يدرسون النصوص الأدبية كجزء من مناهجهم الدراسية إلا أن ذلك حقق حالة من الانفصام الشديد بين الأدب وعامة القراء المثقفين، حيث لا يمكن للمتلقى العادى – الموجه إليه هذا الأدب – أن يحيط بهذه النظريات الجديدة الموغلة فى التخصص، فأصبحت المؤسسة النقدية محصورة فى أغلب الأحوال داخل أسوار الجامعات، والمحافل المتخصصة.

وهذا التوغل فى النظرية المتخصصة وتطبيقاتها أبعد المؤسسة النقدية أكثر وأكثر عن الخبرة الإنسانية التى يقدمها العمل الأدبي، وعلاقتها ببقية مكونات الثقافة فى

---

(1) السابق ص 18.

(*) د. الربيعى مشغول بلغة النقد كما أنه مشغول بلغة الشعر يقول "أما النقد العربى فيعانى من مشكلات عدة أولاها بالتناول على الإطلاق ما يتصل بلغته .... فنوع اللغة التى استخدمها هذا النقد منذ بداية النهضة أسهم – وما يزال يسهم – فى توسيع الهوة بينه وبين ما يجب أن يتوافر له من الموضوعية، والدقة والانضباط" فى النقد الأدبي وما إليه صـ 251.

عصرها. ونرى بعض النقاد لا يتجهون إلى النص اتجاهاً مباشراً، لأنهم يصورون انطباعاتهم عن النص .

وهذا جهل مخل بالنقد يقول د. رشاد رشدى مصوراً هؤلاء النقاد "فهم يجهلون ما ينقدون، ولذلك فلا يملكون إلا تصوير انطباعاتهم وهى مهما أفصحت عن أثر العمل الأدبي فى نفوسهم، لا تفصح عن العمل الأدبي نفسه فى قليل أو كثير، ولذلك فهى ليست نقداً على الإطلاق ولست أعنى بالجهل عدم التعرف إلى العمل الذى نتعرض لنقده، فالمفروض أننا قد قرأناه أو شاهدناه أو استمعنا إليه ولكن ذلك لا يؤهلنا لأن نكون نقاداً، لأن مستلزمات الناقد تلك الخبرة الشاملة الواعية بالفن الذى ينتمى العمل إليه حتى يدرك التقاليد الفنية التى ينبع منها وإلى أى مدى اتفق معها وإلى أى حد أضاف إليها فكان عملاً جديداً أو مجرد تكرار لما سبق من أعمال" .[1]

وهناك شيء مهم أشار إليه د. محمد غنيمى هلال وهو أن الناقد لابد أن يدرك لبَّ العملية النقدية وجوهرها وأساسها، لذلك رأى أن جوهر العملية النقدية هذه لا يكمن فى كون الناقد يحمل عصا الحكم الصارمة وإنما يقوم "جوهر النقد الأدبي أولاً على الكشف عن جوانب النضج الفنى فى النتائج الأدبي وتمييزها مما سواها على طريق الشرح والتحليل، ثم يأتى بعد ذلك الحكم العام عليها، فلا قيمة للحكم على العمل الأدبي وحده، وإن صيغت فى عبارات طلية طالما كانت تردد محفوظة فى تاريخ فكرنا النقدى القديم" .[2]

ومن ثم ترفض القوالب والقواعد الفنية الجاهزة التى طالما أساءت إلى النقد واتخذها بعض النقاد ستاراً يخفون وراءه عجزهم وكسلهم بدعوى المعرفة والعلم النقدى، وبذلك يفهم أن كل قصيدة تحمل من جوانب النضج الفنى وخصائصه،

---

(1) د . رشاد رشدى . مقالات فى النقد الأدبي نشر المكتب المصرى الحديث ط 2 يناير 1979 صـ 44-45 .

(2) د . محمد غيمي هلال . النقد الأدبي الحديث ط دار الثقافة بيروت 1973 صـ 11 ، 12.

ما لا تحمله غيرها – خاصة إذا كانت جيدة – وبذلك تكون الجودة فى الفن الأدبي لا متناهية وتكون هناك صفات مشتركة تجمع الآداب.

المختلفة الأجناس كما أنها تجمع أدب كل أمة وكل لغة على حدة، وبذلك تفصح القصيدة الناضجة فنياً عن نضجها شيئاً فشيئاً والناقد الفذ هو الذى يكشف لنا هذا النضج الفنى من بناء لغوى، وموسيقى، وخيالى، وتصويرى، وغيرها من أسس البناء التى تجعلنا ونحن نكتب آخر كلمة عن القصيدة نجعل المتلقى يتوقع هذا الحكم الأخير الذى لا يكون بحاجة إلى حديث طويل.وبذلك تخف حدة كون الناقد يحمل عصا الحاكم يقول د. رشاد رشدى " لا أحد ينتظر من النقد المجاملة، و لا أحد ينتظر من الناقد أن يكون كالقاضى الذى عليه أن يحكم على المتهم بالبراءة أو الإدانة، فالكاتب لم يرتكب عملاً يستحق من أجله أن يقف موقف المتهم بالعكس إنه يعطينا من نفسه، يمنحنا، ومهما اختلفنا فى قيمة هذه المنحة فلا أقل من أن نقترب منها بشيء من الحب، وحكم المحكمة الباتر القاطع كالسيف.

لم يعد له الآن محل فى النقد، فكما أن النقد ليس مجرد رأى شخصى مهما كان هذا الرأى، فهو كذلك ليس حكماً على العمل الأدبي مهما كان هذا الحكم، لأن النقد أولاً وقبل كل شيء هو البحث عن حقيقة العمل الفنى حتى نستطيع أن نراه كما هو بالفعل لا كما نريد أن نراه ".[1]

وإدراك جوهر العملية النقدية هذه يجعل الناقد يستخلص من الأعمال الأدبية القوانين الفنية ولا يفرضها عليها، وبذلك يكون الباب مفتوحاً أمام النقاد ليكشفوا أسرار الإبداع الفنى ، دون أن يدعى أو يزعم أحدهم أنه قال الكلمة الفاصلة التى ليس بعدها كلمة وذلك لأن طبيعة البحث فى النقد الأدبي " تختلف عن طبيعة البحث فى العلوم التجريبية، فإذا قلنا – مثلاً – إن عنصر كذا يضاف لعنصر كذا لينتج من مزجهما مركب كذا كانت النتيجة حتمية موضوعية لا سبيل إلى الاختلاف فيها

(1) مقالات فى النقد الأدبي ص 47 .

إلا بالخطأ والصواب، لأنها تتعلق بالضرورة بطبيعة الأشياء ، وتتناول كل ظواهرها وليس الأمر كذلك فى العلوم الإنسانية، ومنها النقد فالخلاف فيها لا ينحصر قطعاً فى دائرة الخطأ والصواب ولا يتناقض بطبيعته، لأن علينا أن نؤمن أن للظاهرة الإنسانية الواحدة جوانب مختلفة.

فالبحث فيها يغنى ويكمل بالخلاف، لأن كل باحث ينظر إلى جانب من جوانبها فيتحدث عنها كأنه على النقيض ممن يتحدث عن الجانب الآخر، والحقيقة أن كليهما يتمم الآخر إذا صرفنا النظر عن بعض كلمات وتعبيرات لا تتصل بطبيعة البحث ".[1] ومن ثم تتعدد وجهات النظر حول الأدب بوصفه موضوع النقد ، وهذه الوجهات يجمعها خيط مشترك. ففى ميدان النقد الأدبي قول ناقد + قول ناقد = قولان ولا يساوى ناتجاً قد يكون صحيحاً أو خاطئاً كالعلوم التجريبية فناتج قول النقاد لا يوصف بالصحة أو الخطأ وإنما يسمى إضافة فأرسطو أضاف إلى أستاذه أفلاطون ومن جاء بعدهما أضاف إليهما.

ونقادنا المعاصرون أضافوا إلى ابن سلام وابن قتيبة وابن رشيق والجرجانى وعبد القاهر وغيرهم. ونقول إن الإضافة هذه إن كانت مثمرة فهى وإن كانت غير ذلك فلابد أن تفنى وتضيع ولا يصبح لها أثر، ومن ثم لا تسمى إضافة. وهذا يشدنا إلى نقطة أخرى وهى تعدد وجهات النظر حول شيء واحد هو الأدب فقد ينظر إليه بوصفه "نتاجاً فنياً وكفى، أو إلى الجمهور الموجه إليهم ذلك الأدب وأثرهم فيه أو سلبيتهم تجاهه أو إلى الأديب نفسه فى سلبيته أو إيجابيته فى أدبه ومجتمعه أو إلى الأدب بدوره بوصفه وسيلة لإصلاح اجتماعي أو سياسى أى مظهر من مظاهر الإنسان المدنى فى العصر الذى هيئ له أن يباشر فيه رسالته".[2]

(1) د . محمد غنيمى هلال . النقد الأدبي الحديث ص 16 .

(2) النقد الأدبي الحديث ص 17 .

وهذا يقودنا إلى وجوب ربط نظريات النقد الأدبي بالعصر الذى قيلت فيه وبمطالب المجتمع والأدباء فى ذلك العصر، وهذا يعيدنا مرة ثانية إلى فكرة القوانين والقواعد هل تخلق الأدب أم لا ؟ "فقواعد النقد ومبادئه لا ينبغى أن تؤخذ على إطلاقها بل فى حدود بيئتها التاريخية، وطبيعة ما عالجت من مسائل وما هدفت إليه من غاية، ولها بذلك مرونة تستطيع أن تؤتى ثمارها بأثرها الخصب فى توجيه الأدب أو تكوين الأديب.

ولكنها ليست كافية إطلاقاً فى خلق الأدب أو تكوين الكاتب إذ لابد لذوى الأذواق والعبقرية من الأدباء أن يردوا مناهل الأدب بأنفسهم ويمثلوها فى ثقافتهم ، ويستوحوها على نحو ما – فى خلقهم " .[1] فالقوانين لا تفرض فرضاً ولا تقسر قسراً ولا تقتحم إقحاماً على الأدب، ولكن يُنظر إليها على أنها "وسائل للتحليل والإحاطة بجوانب الموضوعات لا بوصفها مبادئ أو قوانين مطلقة يلتزم بها الكاتب التزاماً لا يحيد عنه كما يلتزم بالعقيدة إذ هى فى تغير مستمر تبعاً لما يحفها من عوامل " .[2]

هذا مع الاعتراف بأن القدرة على التمييز اعتراف من الناقد – حتى لو لم يشأ – بوجود معايير أو مقاييس يقيم العمل الأدبي على أساسها فالقوانين الفنية موجودة وكل ما هنالك أننا نسيء إليها عندما نسيء فهمها أو استعمالها فلم يكن القانون يوماً حائلاً يقف فى سبيل الإبداع ."إن الهجوم على القوانين الفنية يرجع فى الواقع إلى العجز عن إدراك حقيقتين مهمتين أولاهما أن الإنسان الناقد لا يضع هو هذه القواعد، وإن التقنين لا يأتى من خارج العمل الفنى، إن العمل الفنى هو نفسه الذى يضع هذه القوانين، وليست داخلية عليه أو غريبة عنه " .[3] وبذلك تكون الأعمال

---

(1) السباق ص 18 .

(2) السابق ص19 .

(3) د . عبد العزيز حمودة . علم الجمال والنقد الحديث الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 1999 ص 62 .

الأدبية الناجحة هى التى تقنن بالفعل للخلق الأدبي [1] وبذلك تحتوى كل قصيدة شعرية على عناصر جمالية قائمة بذاتها يمكن أن نستمدها منها، هذه العناصر الجمالية خاصة بها وحدها وفى الوقت ذاته يمكن أن توجد فى قصائد أخرى .

ومن هنا نخرج بخصائص جمالية مشتركة مستمدة من القصائد ذاتها، فالنص يضيف للناقد شيئاً جديداً وربما لا يضيف الناقد إليه.وبذلك تضيق النظرة التى تقول إن الناقد يضيف إلى النص أشياء، لأن النص كيان قائم بذاته ليس فى حاجة إلى أشياء من خارجه. وتأتى الحقيقة الثانية وهى "أن هذه القوانين ليست قوالب جامدة متحجرة، فليس الناقد بالإنسان الذى يمسك بيده سيفاً يخط به على الأرض حداً.

ثم يبتر به بعد ذلك كل ما يتعداه من أجزاء العمل الفنى، وكأنما الفنان لصاً يريد أن يسرق من الناقد دقائق يخرج منها على ذلك القانون الصارم التعسفى "[2].

فالقوانين الفنية - إذن – مرنة طيعة تسمح للمواهب الفذة باختراقها والخروج عليها لأنها ليست صارمة أو جامدة بدليل حركة الشعر الحر التى لم يكن يفكر القدماء فى أنه سيأتى من يخرج على قواعد الخليل بن أحمد ويكتب شعراً جيداً، فقد وجد شعراء جدد يكتبون شعراً حراً وخرجوا على القوانين الفنية الراسخة وجاءت قصائدهم بقوانين جديدة بخلاف القوانين التى سار عليها الأسلاف. أو قل جاءت بقوانين مستمدة من قصائدهم وأدبهم وبذلك ظهر مع ظهور الشعر الحر قوانين، وبذلك نقول مع كل جديد يأتى القانون الجديد أو يكون هناك تطويع وتطوير ومرونة فى القوانين القديمة لتناسب ما طرأ من تغيير ."ويكتسب الفنان هذه القوانين عن

(1) حينما تحدث أرسطو عن الوحدات قد اشتقتها من روائع المسرح الإغريقي بعد أن درسها وأدرك سر جمالها كأعمال فنية ثم خرج منها بخصائص وهذه الخصائص المشتركة هى التى قادته إلى الوحدات وبذلك تقنن الأعمال الأدبية الناجحة للخلق الفنى يقول إليوت "إن القانون الأدبي الذى جذب اهتمام أرسطو ، لم يكن قانوناً وضعه بل قانوناً اكتشفه" وهذا دفع د . مندور إلى القول بأن أر سطو أراد أن يجعل النقد علماً . فى الميزان الجديد . ص 168

(2) السابق ص 63 .

طريق الثقافة الدائمة التى لا تنقطع ويكتسب الفنان هذه القوانين - دون أن يضعها نصب عينيه – حتى تصبح جزءاً من قدرته الفنية وهذا الاكتساب لا يأتى إلا عن طريق واحد وهو طريق الثقافة الدائبة، والعاجزون فقط هم الذين يشعرون بقصورهم أمام القوانين الفنية والضعفاء والأدعياء هم الذين يشعرون بثقل قيودها والجهلاء هم الذين ينادون بالخروج عليها "[1].

وهذا يقودنا إلى القول بوجود اختلاف فى وجهات النظر – للقارئ الناقد الواحد – من قصيدة إلى أخرى ومن مسرحية إلى ثانية، لأنه لا يفرض عليها قوانين جاهزة تتأبىّ عليها وتند، ولكن العمل الجيد خلاّق للقانون وعلى الناقد "أن يتساءل عن مقومات العمل الفنى للنتاج الأدبي الذى يريد نقده، وعن طريق الكاتب فى تصويره هذه المقومات وتحليلها، وعن الأهداف التى قصد إليها من وراء تصويره فى حدود عصره أو فيما رمى إليه من معان إنسانية عامة.

وعن مدى نجاحه فى جلائها، وهو يستشهد فى كل ذلك بأثر العمل الأدبي وأسسه الفنية سواء منها الخاص بالصور والأمثلة فى العبارات والجمل أو المتعلق بالجنس الأدبي من مسرحية أو قصة قصيدة، وبذا لا تتغير اعتبارات النقد من جنس أدبى إلى جنس أدبى آخر فحسب بل تتغير كذلك من مسرحية إلى مسرحية أخرى ومن قصيدة إلى قصيدة أخرى "[2].وبذلك تكون ساحة الإبداع النقدى كساحة الإبداع الشعرى – واسعة، حتى إن الناقد الواحد يختلف فى نقده من قصيدة لأخرى سواء أكانت القصيدتان من الشعر القديم أم من الشعر الحديث مثلاً أم كانت هاتان القصيدتان لشاعر واحد أم لشاعرين مختلفين .وبذلك تضيق الدائرة النقدية فعلى النقاد المؤهلين واجب كبير لذلك يرى د. غنيمى هلال أنه على ذوى الأذواق العبقرية من الأدباء أن يردوا مناهل الأدب بأنفسهم ويمثلوها فى ثقافاتهم ويستوحوها، وكذلك النقاد عليهم أن يردوا مناهل الأدب بأنفسهم ويستوحوها ويتحدثوا عن

(1) راجع د . عبد العزيز حمودة . علم الجمال والنقد الحديث ص 66.

(2) د . محمد غنيمى هلال . النقد الأدبي الحديث ص 21 .

الأدب فى حضور الأدب والنقد فى حضور النقد.وإدراك جوهر العملية النقدية يجعل الناقد يبدأ من داخل النص الأدبي لا من خارجه فنحن نتحدث من داخل النص وذلك لأسباب مبسطة هى أن قيمة النص الفنية الأدبية مستمدة من داخله وقوانينه التى يسير على نهجها مستمدة من داخله أيضا، لذلك من باب أولى وأنا أحلل العمل أن أبدأ من داخله، لأن الجمال أو القبح موجودان فى التجربة الجمالية ذاتها .

" ولو كان الجمال موجوداً أساساً فى الأجزاء المكونة للعمل فى الخامة نفسها قبل أن تتحول إلى تجربة جمالية لأدى ذلك إلى قصور اللغة كلية واستهلاك الصور الجمالية بعد قرن على الأكثر من نشأة الفن " .(1)

وبذلك لا يكون هناك لفظة جميلة لا ترد إلا فى سياق جميل ولفظة قبيحة لا ترد إلا فى سياق قبيح وصورة جميلة فى عمل وقبيحة فى آخر، لأن العمل الفنى هو الذى يخلع هذه الصفات على أجزائه، ومن ثم يأتى الناقد ليبين لنا هذا الجمال وهذه الصور محللاً وموضحاً وكاشفاً عن جمال هذا النص أو ذاك .

لذا فمن الخطأ أن يبحث النقاد عن شكل الشعر وأن يكون ما يعنيهم فى النص الشعرى على وجه التحديد ليس ما يقوله النص وإنما الطريقة التى يقوله بها أى أنهم ينظرون إلى الشكل يقول د. صلاح فضل " وأحسب أن فى هذا إساءة بطرح المشكلة إذ أن دلالة أى نص شعرى ليست فى معنى افتراضى مسبق له وإنما هى محصلة مجمعة لكل وسائله الإشارية والمجازية وتكنيكه فى التعبير والرمز، ومن ثم تصبح طريقة القول جزءاً جوهرياً وعنصراً مكوناً للقول ذاته " .(2)

وعلى الناقد أن يعرف مسئوليته على الحقيقة وهذا ناتج – بالطبع – من إدراكه لجوهر العملية النقدية التى ترى أن الناقد يجب أن يلتزم الحيدة التامة فى التحليل أو الاختيار، لأن الناقد الذى يختار أو يلتفت إلى نفر معين من المنشئين يؤدى إلى يأس

---

(1) د . عبد العزيز حمودة . علم الجمال والنقد الحديث ص 71 .

(2) د . صلاح فضل . إنتاج الدلالة الأدبية ط1 الهيئة العامة لقصور الثقافة ديسمبر 1993 ص 15

الأدباء من ناقديهم وهذا خطر آخر من المخاطر التى يتعرض لها نقدنا وهى المجاملة أو نقد المجاملات فكثير من الكتابات النقدية تظهر أنها مكرسة لنفر معين فقط أو مقصورة على شخص بذاته .[1]

يقول د. أحمد كمال زكى "أرى أن النقاد فى إهمالهم لمسئوليتهم وأخذهم بأسلوب المجاملات قد ضيّعوا الحقيقة الأدبية وأصبح الأدب غريباً فى مجتمع تبدلت ملامحه" .[2]

ويرى الدكتور محمد غنيمى هلال أن من أخطر ما يساور أدعياء النقد الأدبي والدخلاء عليه فى هذه الأيام "إطلاقهم الأحكام الأدبية فى تحكم وغير تبرير، وقضاؤهم على الأعمال الأدبية أولها، فى بهرج من اللفظ لا يخفى وراءه طائلاً ما، ولا يبين عن جهد ذهنى أو ثقافة نقدية، ويمكن رجعه آخر الأمر إلى أن هذا العمل جيد بالغ الجودة أو سيئ بالغ السوء ، ويتوارد على هذين المعنيين كل ما يسوقون من عبارات جوفاء" .[3] هذا يعيد إلينا موقف بعض النقاد حينما يعجزون أمام النصوص "ولا سند لهم إلا الكسل الذهنى الذى يستمرئونه، وسوى العجز عن الخروج عن دائرة تكرار المعانى المألوفة المحفوظة يرددونها فى كل مكان فى صورة (أكليشيهات) لا يوجهها سوى الأهواء والنزعات" .[4] وفى هذا إضرار بالكاتب والناقد والأدب والقارئ وذلك لسبب مبسط هو أن إطلاق الحكم هكذا "لا يفيد الكاتب أو الناقد شيئاً فى طبيعة إنتاجه الفنى تقويماً وإرشاداً، ودون أن تفيد القراء فى تنويرهم وعونهم على تمييز الجيد من الزائف تمييزاً يعود إلى وعى عام صقلته التجارب، وأخيراً دون أن

---

(1) ليس فى هذا تعريض بأحد ولكنه إظهار لإخلال بعض النقاد بالمسئولية الحقيقة لهم .

(2) د . أحمد كمال زكي . دراسات فى النقد الأدبي ط دار الأندلس سنة 1980 ص 100.

(3) د . محمد غنيمي هلال .قضايا معاصرة فى الأدب والنقد ط دار نهضة مصر. بدون تاريخ. ص 100

(4) السابق ص 100 .

تفيد الأدب نفسه باستيفاء مقوماته الصحيحة السليمة، كي تنمو في بيئتها الفنية على نحو ما تتطلبه الرعاية الرشيدة لها" .[1]

يقول الدكتور ناصف :

"لقد بان خطر التقييم أكثر من مرة في النقد العربي. تساءل النقاد عن أشعر الشعراء، واحتفلوا – كثيراً- بالحكم وعاقهم هذا الحكم عن مزيد من الفهم، مثال ذلك موقفهم من أبي تمام .

وجماعة الثائرين – وفي النقد الحديث احتفل النقاد بالحكم على ما سموه الشعر التقليدي ، دون أن ينتهي هذا الجدل إلى شيء مفيد في توجيه الإحساس بالماضي". [2]

ينتج خطر الحكم- إذن - من كثرة الأسئلة التي تصرف الناقد عن مهمته الأساسية في الكشف والتنوير، فقد تشغلنا الإجابة عن أسئلة مثل هل أجاد المتنبي أم لا ؟ وهل تفوق أبو تمام على البحتري أو شوقي على حافظ ؟ قد تصرفنا الإجابة بالإيجاب أو بالسلب – أو بمعنى أصح الحكم – عن مزيد من الفهم الصحيح والتحليل والتقريب . لذلك ليس عجيباً أن يطلق د. ناصف على مثل هذه الأشياء التي تعوق النقد – حواجز- فيذهب إلى "أن دراسة الأدب العربي تؤول من الناحية العلمية إلى فن إقامة الحواجز بيننا وبينه" .[3] إن الواقع النقدي يفرض على الناقد أن يسأل نفسه لماذا أكتب؟ وكذلك لابد أن يقرأ قراءة واعية قبل أن يشرع في الكتابة بدلاً من أن يغلب جانب كثرة الكتابة على قلة القراءة" والحقيقة أن ظاهرة عدم القراءة نتيجة للانشغال بالكتابة مسئولة إلى حد كبير عن الضحالة التي يتسم بها معظم

---

(1) قضايا معاصرة في الأدب والنقد ص 100 .

(2) د . مصطفى ناصف . دراسة الأدب العربي الطبعة الثالثة سنة 1983 دار الأندلس بيروت ص 222 .

(3) د . مصطفى ناصف .قراءة ثانية لشعرنا القديم منشورات الجامعة الليبية كلية الآداب بدون تاريخ ص 6.

الإنتاج النقدى ".[1] وهذا بدوره ينعكس على لغة النقد التي تبدو بعيدة عن الدقة والموضوعية والانضباط على حد تعبير د. الربيعى فالنقد الأدبي يتعامل فى عمومه" بلغة فضفاضة قد تصلح لكل شيء، وقد لا تصلح لشيء على الإطلاق ".[2]

ومن ثم ينبغي أن تخلو لغة النقد من المصطلحات الواسعة غير العلمية، وخطر ذلك يؤدى إلى ضياع الحقيقة النقدية فى خضم مصطلحات غير محددة المفاهيم لا اتفاق عليها. إن تضافر جهود النقاد.

وتعاونهم يؤدى إلى تلافى خطر عدم الدقة- مثلاً - فى ترجمة المصطلحات النقدية الأجنبية التى لم يتم الاتفاق على مصطلح عربى واحد لها من مثل "اللغويات – اللسانيات – الألسنية – علم اللغة "فيجب أن تكون هناك خطة مدروسة لترجمة هذه المصطلحات بدلاً من استعارتها وتطبيقها على الأدب العربى دون بصر بها" فالنقد الأدبي أو الدراسات الأدبية بعامة من المعارف الإنسانية التى ترتبط فيها المصطلحات بالظروف الثقافية والفكرية المحلية إلى حد بعيد ولذا ينبغى التبصر والحذر فى استعارتها من الآداب الأخرى، لأنها تحمل ظلالاً من المعانى الخاصة بتلك الثقافات والبيئات ، لا تتطابق فى معظم الأحيان مع واقعنا الثقافي وأوضاعنا الحضارية ".[3]

وإذا استعرنا نظريات النقد الأجنبي ومصطلحاته فإنه سيكون هناك بون شاسع بين النظر والتطبيق الذى يعده الدكتور محمد غنيمى هلال أخطر ما يتعرض له مفهوم النقد الحديث عندنا أى "الفصل بين النقد بوصفه علماً من العلوم الإنسانية له نظرياته وأسسه وبين النقد من حيث التطبيق، فمن الواضح أن هذه النظريات والأسس لا

(1) د . محمود الربيعى . مقالات نقدية ص 47 .

(2) السابق ص 49 .

(3) د . شفيع السيد تجارب فى نقد الشعر نشر مكتبة الشباب سنة 1990 ص 64 – 65 ، وهذا قريب من وجهة نظر د. الربيعى في كون الحداثة مثل زراعة الأعضاء .

تتوحد مع النتائج الأدبي بوصفه عملاً فردياً فهى لم توجد ولم تتم متجردة عن الأعمال الأدبية " .[1]

ويرى الدكتور صلاح فضل أن السمة الغالبة على النقد المعاصر هى استقلال الفكر عن الأدب "إذ أصبح النص مجرد مادة يجرب عليها الناقد أدواته وإجراءاته التحليلية لكنه لا يستخلص منها مكوناته النظرية والفكرية " .[2]

وخطر استعارة المصطلحات والنظريات وكذا استقلال الفكر عن الأدب يعود أثره الضار على النقد والقراء والأدب عامة، ويؤدى إلى شعور الأدباء بأنهم غرباء عن الدور وهم أصحابها وذلك لأنهم "لا يفهمون أعمالهم وقد ترجمت إلى أشكال هندسية أو معادلات رياضية، فاتجه نمو الحركة النقدية إلى المراكز البحثية فى الجامعات والأوساط الأكاديمية وتكونت فى العالم كله أرستقراطية نقدية مغلقة". [3]

وهذه القضية باتت مقلقة لكثير من النقاد والدارسين بالإضافة إلى دخول ميدان النقد من قبل غير المؤهلين أى "صيرورة النقد مهنة لعدد كبير من الناس، منهم من يعملون فى الصحافة ومنهم من يعملون فى التدريس وبينما غلب على الفريق الأول النظر السطحي السريع الذى يكتفى بتقرير أشياء عن العمل الأدبي بدلاً من اكتشاف أشياء فيه، فقد غلب على الفريق الثاني استخدام مصطلح علمى غريب على جمهور قراء الأدب " .[4]

وهذا حداً بالنقاد المهتمين إلى محاولة معالجة القضية – أعنى التغلب على عثرات النقد وعقباته – والبحث عن حلول وبدائل، وهذا ما سنحاول عرضه في الصفحات التالية .

---

(1) النقد الأدبي الحديث ص11 .

(2) إنتاج الدلالة الأدبية ص 300 – 301 الطبعة الأولى مؤسسة مختار .

(3) السابق ص 302 .

(4) د . شكرى عياد . دائرة الإبداع دار إلياس د . ت ص154 .

(ب) الدعوة إلى قراءة الشعر والعودة للنص

يجب أن نتجه إلى الأدب بالقراءة انطلاقاً من قيمته وأهميته ودوره المهم فى الثقافة ، ولعل الرواد قد أدركوا ذلك فتوجه د. طه حسين إلى الأدب القديم من منطلق أنه قوام للثقافة ، وغذاء للعقول، وأساس للشخصية العربية يقول " نحب لأدبنا القديم أن يظل قواماً للثقافة ، وغذاء للعقول، لأنه أساس الثقافة العربية، فهو إذن مقوم لشخصيتنا، محقق لقوميتنا، عاصم لنا من الفناء فى الأجنبي، معين لنا على أن نعرف أنفسنا "(1) .

ولعل د. طه حسين من أوائل النقاد الذين وجهوا الجهود إلى قراءة الشعر القديم ووجوب تحمل المشاق والتمسك بالصبر فى قراءته، ومن ينفر من قراءة الشعر القديم فهو ليس لديه استعداد لتحمل المشاق أو التمسك بالصبر لذا تحدث حديثاً طويلاً إلى هؤلاء الذين لم يصبروا فى قراءة هذا الشعر تحت عنوان " أثناء قراءة الشعر القديم " قائلاً " أنتم تريدون الراحة دون أن تتكلفوا فى سبيلها التعب، وتلتمسون اللذة دون أن تتحملوا فى سبيلها الألم ، تريدون أن تسعوا فى الحدائق دون أن يعوقكم التفاف الشجر والتواء الأغصان " (2) فالقراءة إذن جهد يبذل فى سبيل النص يقول " ولست أخفى عليكم أنى إذن لم أكره الأدب السهل الميسر فإنى أوثر عليه الأدب الصعب الذي يكلفنى مشقة وجهداً لأفهمه وأذوقه ، وإذا كان شعرنا القديم يمضك ويؤذيك، وإذا كانت كتبنا القديمة التى ألفت لشرح هذا الشعر وتفسيره تثقل عليك، فإنى أجد فى هذا الشعر، وفى هذه الكتب متاعاً لا أجده فى هذا الأدب الحديث "(3)

إن د. طه حسين وجد لذته فى تحمل المشاق والتعب فى قراءة الشعر القديم – وبالتالى الشعر عامة – وقد أثمرت هذه النواة أو البذرة التى وضعها لدى نقادنا المعاصرين فدعوا إلى قراءته، وهى ليست مجرد عملية المرور بالبصر على أبيات

---

(1) د . طه حسين . حديث الأربعاء ط الهيئة المصرية للكتاب سنة 1997 ص 19 .

(2) السابق ص 21 .

(3) السابق ص 22 .

القصيدة بل خرج النقاد بمفهوم جديد لها فهى ليست وسيلة لاكتساب المعرفة واستيعابها، لأنها ارتبطت بالاكتشاف وإعادة إنتاج الدلالة، فهى محاورة بين القارئ والنص، وتكون القراءة التى يعتد بها قراءة تستوعب النص بعينين يقظتين. وتسمعه بأذنين مصغيتين، وتتحسسه وتشمه وتتذوقه مما يجعل الحواس فى حالة استعداد وعمل دائمة .[1]

وفى مقدمة الداعين إلى القراءة مصطلحاً ومفهوماً د. محمود الربيعى الذي يرى أن القارئ الناقد لابد أن يأخذ بيد القراء ويساعدهم على الدخول فى عالم النص الأدبي، ويرحل معهم داخله رحلة تفيدهم وتمكنهم من فهمه فهماً أدبياً، كما تحفزهم على الرحلة المستقلة داخل نصوص أخرى فالنقد الأدبي عنده هو قراءة النصوص الإبداعية قراءة تكشف عن قيمتها ومعناها ، بمعنى أن منهج القراءة لديه كفيل بالوصول إلى معنى الأدب وبيان قيمته من داخله ولن يحدث ذلك إلا بالقراءة والتمسك بها حتى مع التحولات الطارئة في حياتنا الثقافية لأننا أمة لها تراث مقروء والشعر ينبوع مهم من ينابيع التراث. وبذلك تكون عملية القراءة عملية جد عسيرة تحتاج إلى صبر وثقافة ودربة قائمة على الحب والفهم والمعرفة، لأنها عملية إبداعية قد لا تقل عن إبداع النص نفسه. يقول د. الربيعى " فبدون الدربة العالية على قراءة الشعر والتمتع به، وتطوير طرق متجددة لإضاءته وتحليله، وبدون رؤية العالم من حولنا " رؤية شعرية " يظل المجتمع قاصراً فى مناطق حيوية من حياته. يظل قاصراً عن رؤية ما حوله رؤية كلية ويظل محروماً من الطاقة المتخيلة الفاعلة، ويظل حبيس الواقع المادى " .[2] فالمجتمع القادر على قراءة الشعر يستطيع أن يضيء جوانب

---

(1) وأثبت الأطباء أن عمل الحواس هذا عن طريق القراءة له دور مهم من الناحية الصحية ، حيث ثبت أن القراءة والتفكير يحولان دون ضمور المخ ، بالإضافة إلى أن الإنسان القارئ يكون أقل عرضة للإصابة بأمراض فقدان الذاكرة وغيرها أثناء الشيخوخة .

(2) قراءة الشعر ص 10

النصوص الشعرية وكذلك يطور الأدوات القديمة للتحليل وينجو من الاتهام بالتقصير، وقراءة الشعر يجب أن تكون مبنية على الإيمان .

بقيمته وأهميته والقدرة على فهمه وهؤلاء الذين يعتدون بقيمة الشعر وأهميته قليلون في عالمنا، وذلك لأن هناك من يقرأون الشعر " فلا يرون له موقعاً أكبر من موقع الترويح عن النفس ". [1]

ويعد الدكتور الربيعى هؤلاء مستخفين بالشعر بالإضافة إلى أصناف أخرى معادية له أو محايدة إزاءه.

" فثمة الذين يعتقدون فى أن الشعر ضرب من السفه وأن الشاعر خليع أو نصف مجنون وإذا ذُكر الشعراء لهؤلاء جاءت إلى أذهانهم شبه البعد عن الحقيقة وتبديد الوقت، وفقدان الاحترام الاجتماعي ". [2]

ولذلك يرى أننا نعيش حالة بائسة أو غير شعرية أو قل أزمة أو عثرة يجب أن نخرج منها فيقول: " ولنسأل: على من تقع مسئولية هذه الحالة البائسة "غير الشعرية" التى نجد فيها أنفسنا ؟ هل تقع على القراء أو على الشعراء ؟ أو على الشعر؟ إننى اعتقد بإخلاص أنها تقع على شيء قريب منهم جميعاً إذا أردنا، وبعيد عنهم جميعاً إذا أردنا وهذا الشيء هو "كيفية قراءة الشعر " أو " المستوى الذى يُقرأ به الشعر " وحين نصل إلى هذا الحد من كلامنا نكون قد وصلنا إلى قلب المشكلة ". [3]

وبهذا يحاول د. الربيعى أن يأخذ بيد القراء والاقتراب من عالم الشعر دون أن يضع قوانين أو يفرض حدوداً يجب عدم تجاوزها لذلك ليس غريباً أن يرى أن الهدف الأخير لقراءة الشعر قراءة حسنة " أن نتمتع به متعة جادة واعية تجعلنا أكثر فهماً لأنفسنا ومن ثم أكثر وعياً بالحياة ". [4]

---

(1) السابق ص 11 .

(2) السابق ص 11 .

(3) قراءة الشعر ص 12.

(4) السابق ص 12 .

ولا ينتهى الأمر عند هذا الحد بل نجد د. الربيعى لا يترك الأمر خبط عشواء هكذا بل يوضح لنا أن المتعة بقراءة الشعر لا تكون "إلا إذا فهمناه، وفهم الشعر ليس مسألة هينة". [1] وبذلك يكون الحل فى فهم الشعر، وهو عمل ليس سهلاً ويأخذ د. الربيعى بيد القارئ ليبين له أن الشعر معنى خاص ينقل عن طريق اللغة، ولا يحسب البعض أن فهم الشعر ينتهى عند نثره .

وذلك لأن الشعر يكون فيه أكثر بكثير من محاولة نثره ومحاولة القارئ الناقد الولوج إلى القصيدة الشعرية لا تكون هى الأخيرة بحيث لا يمكن الحديث عنها ثانية وذلك لأن د. الربيعى يرى أن القراءة تكون مستويات وليست مستوى واحداً لذا يمكن أن يتناولها قراء كثيرون من نواح مختلفة وتكمل القراءة أختها ويحدث ما نأمله من تكامل قرائى أو اتحاد يقول بعد قراءته لإحدى القصائد "هذا ويمكن المضى إلى مستويات جديدة من القراءة الشعرية لهذه الأبيات، فمن الممكن مثلاً أن تقرأ مرة من مستوى "المعجم الشعرى" ومرة من مستوى تركيب العبارة الشعرية"، ومرة من مستوى "النسق والسياق" ومرة من مستوى الجرس والإيقاع" ..... وهكذا". [2]

وهذه المستويات متضافرة "تكشف سر البنية فى القصيدة ومن ثم تؤدى إلى إدراك معناها هى ، لا المعانى التى فى أذهاننا نحن قبل القراءة". [3]

وهذا يستلزم "أن نبدأ فى الشعر من الشعر لا من الحياة الواقعية". [4]

فالحل للخروج من الأزمة النقدية من وجهة نظره يتمثل فى "ألا نبسط الفن الشعرى تبسيطاً مخلاً وذلك لأنه فن معقد ومن الواجب أن نكشف عن عناصره المتشابكة المعقدة لا أن نحوله إلى نثر بسيط أو عامية هابطة ، وثانياً ألا يقف الناقد حائلاً بين القصيدة والمتلقى وإنما يكون صديقاً له يأخذ بيده، ويرحلان معاً فيها

---

(1) السابق ص 12 .

(2) قراءة الشعر ص 19 .

(3) السابق ص 20 .

(4) السابق ص 25 .

يتعرفان – على قدم المساواة – على معالمها ، وصفاتها، وجزيئاتها، وطريقة عمل هذه الجزيئات وسر تركيبها وفعاليتها ....إن الناقد واحد من القراء المريدين، والنص هو قطب الرحى، وإذا ادّعى الناقد أنه أكثر قرباً من هذا القطب أو أكثر محبة له وجب عليه أن يفيض على إخوانه من بنى البشر من نفحات هذا القرب.

وأن يحطم الحواجز ويمزق الأستار، وذلك حتى يساعد الجميع ليصبحوا وإياه على نفس الدرجة من القربة والمحبة ". [1]

وبجانب د. الربيعى نجد د. مصطفى ناصف فى طليق الداعيين – هو الآخر – إلى قراءة الشعر مصطلحاً ومفهوماً حيث يدعو إلى القراءة فى كثير من مؤلفاته التى تحمل عنوان القراءة مثل " قراءة ثانية لشعرنا القديم" وقراءة الشعر لديه قراءة متعمقة تبذر بذور الشك فيما هو متداول لأنها تتسم بالفهم الدقيق لدلالات الألفاظ والعبارات فى سياق النص الأدبي، أما كل ما يحيط بالنص فأمر ثانوى، لأن النص معمار لغوى، والعمل الأدبي كائن عضوى مستقل ووحدة متكاملة وبذلك تكون القراءة معه كاشفة لأدوات لفهم النصوص من داخلها بعد عملية مجاهدة طويلة معها .إنه يريد أن تتغير القراءة النمطية الواحدة بمعنى أننا نعيش أزمة نقدية بسبب " أن فن القراءة لا ينمو نمواً حقيقياً فى كتاباتنا عن الأدب العربى على الإجمال " .[2] ثم يذهب د. ناصف – ساخراً – إلى أن دراسة الأدب العربى تؤول من الناحية العلمية إلى فن إقامة الحواجز بيننا وبينه، ويرى أن مهمة القراءة تكمن فى تخطى وتجاوز الحواجز " وإذا استطاع المرء أن يفطن إلى وجود هذه الحواجز فى نفسه فقد بدأ يشك فى قدرتنا على القراءة – ذلك أن القراءة هى فن كسر الحواجز بيننا وبين قصيدة من القصائد ". [3]وهو هنا يتفق مع د. الربيعى فى أن القراءة ليست سهلة، ولكنها تحتاج

---

(1) السابق ص 44 .

(2)د . مصطفى ناصف . قراءة ثانية لشعرنا القديم منشورات الجامعة الليبية – كلية الآداب ص 5.

(3) قراءة ثانية لشعرنا القديم ص 5 .

إلى دربة عالية، وقدرة كبيرة على كسر الحواجز القائمة بيننا وبين الأدب، وليس كل إنسان لديه الأدوات التى تمكنه من كسر الحواجز .

" والقصيدة عالم مكتف بنفسه يحتاج إلى أن يطرق بابه طرقات متعددة قارئ قوى رفيق معاً حتى يؤذن له بالدخول، ولكننا مع الأسف لا نعيد الطرق.

ولا نكرر محاولة الاستئناس والاستئذان ولا نشق فى أن عالم القصيدة مغلق وعسير، وبعبارة أخرى لا نجاهد فى سبيل كسر الحواجز الفاصلة، وإقامة جسور أخرى عامرة بالإلف والاتصال ". [1]

فالقصيدة تحتاج إلى القراءة ومعاودة القراءة أكثر من مرة كى نستطيع إن نحللها ونأخذ بين القارئ إليها وكسر الحواجز بدلاً من إقامتها ويرى د. ناصف أن القراءة المقصودة هى القراءة الحسنة وليست أى قراءة فهو يؤمن بقول أستاذه. طه حسين " هناك ناس يعيبون الأدب العربى دون أن يفحصوا عما يريدون وهم لم يقرءوا الأدب العربى قراءة حسنة " .[2] يعلق د. ناصف قائلاً " وأنا أرجو أن تقرأ هذه العبارات بقلب خالص ". [3] لقد أراد أن يعرف أسباب الحواجز ليسهل التغلب عليها فنراه يقول " هذه الحواجز النفسية خطيرة حقاً، وهى من صنع الظروف الاجتماعية المحيطة بالقراء أحياناً، وصنع الدارسين الذين لا يحسنون القراءة أحياناً ". [4]ثم يعرض لأهم ألوان الحواجز وتكمن عنده فى المسلمات التى ورثناها عن السابقين فمثلاً عند الحديث عن القديم هناك أشياء تعّد من المسلمات التى يجب ألا نأخذ بصحتها بل نعيد القراءة ونعيد التحليل بأنفسنا ولا نقبل ما قاله السابقون على علاته بل نشك ونهدم من أجل إعادة البناء وقد فعل ذلك فى قراءاته للشعر القديم، وانتهت القراءة

---

(1)السابق ص 6 .

(2) السابق ص 7 .

(3) السابق ص 7 .

(4) قراءة ثانية لشعرنا القديم ص 7 .

به إلى "الشك فى قضايا كثيرة ، وقد صور العقل العربى فى العصر الجاهلى تصويراً منفراً، فقيل إنه عقل مادى قاس رتيب لا يتجاوز المحسوس.

ولا يعلو على العلاقات القريبة ولا يستطيع أن يحيط بالأشياء من حيث هى كل همه محصور فى أن يتعلق بجزء من الأجزاء ينكب عليه دون ملل ثقافته محدودة وتطلعه الفلسفى سطحى يسير". [1]

هذه بعض أقوال السابقين أو قل حواجز السابقين التى يقع كثير من النقاد أو القراء أسرى لها لا يتجاوزونها بل يحفظونها عند الحديث عن الحياة العربية القديمة والشعراء القدماء ويرددونها فى مختلف المناسبات بداع وبدون .

ويقول الدكتور ناصف عن مثل هذه الحواجز "كل أولئك طرحته وراء ظهرى، وأردت أن أكسر الحواجز أو لنقل أردت أن أحبَّ الشعر الذى أقبل عليه والمحبة شرط لازم للمعرفة، ولكن المعرفة ليست مجرد تعبير عن المحبة". [2]

فإذا كانت قراءة الشعر ليست سهلة، وإذا كان من أهداف قراءته عند د. الربيعى المتعة به فإن د. ناصف يضيف لذلك محبة الشعر فأنت لن تستطيع أن تقرأ الشعر ولن تستمتع بالقراءة إلا إذا كانت القراءة والمتعة صادرتين عن حب له وإقبال عليه .

ويرى د. ناصف حلاً للخروج من الأزمة النقدية التى نعيشها أن نطرح ما قيل عن الأدب العربى ونبحث عن روائع غير معلومة أى البحث عما لمّا يُقل بعد وأن ما قيل لا يحتاج إلى إعادة قوله، لذلك بحث فى الشعر عن أشياء لم يقلها النقاد من قبل تنبع من مداومة وإعادة القراءة والبحث والاطلاع .

يقول موضحاً دور النقاد "وأن نبذل غاية وسعنا فى تحسين قراءة الأدب العربى، وأن نبحث على الدوام عن روائع غير معلومة، وأن نجدد شباب الروائع المتداولة

---

(1) السابق ص 7 .

(2) السابق ص 7 .

ذاتها، ولنقل لأنفسنا إن كثيراً مما نراه رديئاً قد تفصح الأيام عن أهميته أو مغزاه إذا أحسنا تلمس السبيل إليه". [1]

والقول بالقراءة من أجل المتعة نجده متداولاً بين النقاد وكأن قراءة الشعر يجب أن تقصد لذاتها والمتعة بها ويكاد يكون هناك شبه إجماع بين النقاد على هذا، يقول د. شكرى عياد "فالناقد قد لا يكون ناقداً حقاً إن لم يبدأ بقراءة النص من أجل متعة القراءة، قبل التفكير فى عرض نتيجة قراءته على الآخرين. فشرط القراءة الأدبية فى جميع الأحوال أن تقصد بها المتعة الفنية التى ترجع إلى نوع من الشعور بالحرية، والقارئ الجيد لا يهتم بقراءة النقد ليعرف منه قيمة عمل ما، فالمعرفة الحقيقية بالقيمة وعى شخصى، ولكنه يقرأ النقد ليدله على مكامن القيمة وكيفية الوصول إليها". [2]

ومفهوم القراءة لدى د. عياد إبداع خاص يقدمه القارئ يقول "ذلك أن الناقد الذي ينظر إلى عمله على أنه فن يلذ القارئ مثل القصة والرواية، والقصيدة، لا يبحث عن أحكام عامة من أى نوع، إنما همه أن يقدم إبداعه الخاص الناشئ عن قراءة عمل أدبى معين، أو مجموعة من الأعمال الأدبية بطريقة يمكن أن يستجيب لها القارئ النقد كما يستجيب للعمل الأدبي نفسه" [3] ويتفق د. عياد مع د. الربيعى و د. ناصف فى أن هناك مستويات للقراءة ولا يوجد مستوى واحد يقول "على أننى يجب أن أتوقف هنا فقد يتوهم القارئ – خصوصاً إذا كان من المشتغلين بالتدريس – أننى أرسم طريقة (حتى لو كانت مبتكرة!) لدراسة النصوص الأدبية، فلو أردت ذلك لكنت ظالماً .... إن القارئ الذى يقف أمام نص أدبى محاولاً أن يفهمه كالقائد الذى يقف أما مدنية محاولاً أن يستولى عليها إنه لا يملك طريقة واحدة لتحقيق غرضه ولكن أمامه

---

(1) د . مصطفى ناصف . قراءة ثانية لشعرنا القديم .

(2) د . شكرى عياد . دائرة الإبداع – مقدمة فى أصول النقد ط دار إلياس بدون تاريخ ص 153، 154 .

(3) دائرة الإبداع ص 16 ، 17 .

طرقاً كثيرة". [1] ويرى د. عياد للخروج من الأزمة النقدية أنه "عليك أن تسير مع النص حيث يريد أن تكون معه كالطينة فى يد الخزاف، كالمريد بين يدي الشيخ.

ليس كل نص يستحق أن تفعل معه هذا. النص الزائف يظهر زيفه من أول سطر، والنص الضعيف يظلع بجانبك فتخلفه وراءك". [2]

ونجد اتفاقاً آخر بين النقاد على وجوب الدربة وطول ملابسة النصوص وحسن التدبر والقراءة لكى نميز النصوص يقول د. عياد "ولكنك لن تعرف النصوص الجيدة والمتوسطة والضعيفة والزائفة إلا بطول ملابستها والتأمل فى أحولها كما تعرف معادن الناس بطول ملابستهم والتأمل فى أحوالهم، وفى قوة كل قارئ أن يحلّق مع النص. إنما الفرق بين قارئ وقارئ فى قوة الجناحين.

وقوة الجناحين من كثرة الطيران وبعد المسافات". [3] وكذلك هناك شبه إجماع على دور الناقد فى إضاءة وتقريب العمل الأدبي وترجمته إلى خبرة لها قيمة وهذه القراءة يجب أن تكون مثمرة تظهر ثمرتها على القارئ – الناقد ثم على القراء. يقول د. عياد "فحين نشرع فى قراءة عمل أدبى جديد نكون مقبلين على تجربة نختبر فيها العمل ونختبر أنفسنا معه، ونظل غير واثقين من حصولنا على ثمرة القراءة – وهى اللحظة الجمالية – إلى أن نشعر بأن العمل الأدبي قد اكتمل فى داخلنا نحن، أنه غسلنا وطهرنا، أو أضاء ركناً فى نفوسنا كان مظلماً، وهذا الشعور يمكن أن يحدث أو لا يحدث، ويمكن أن يحدث بدرجات مختلفة، والناقد الأدبي بما أنه قارئ بل فى معظم الأحيان قارئ مفوض لاختبار قيمة العمل الأدبي فمن الطبيعى أن يقدم إلينا خلاصة الأعمال العقلية التى قام بها وهو يحاول ترجمة العمل الأدبي إلى خبرة لها قيمة". [4]

---

(1) السابق ص 165 .

(2) دائرة الإبداع ص 166 .

(3) السابق ص 166 .

(4) السابق ص 154 .

وفى محاربة الأكلشيهات يوجد شبه إجماع آخر بين النقاد، بل نجد التردد والشك يحيط بالنقاد فلا يقبلون كل ما قاله السابقون بل يضعونه موضع الاختبار يقول.

د. عياد "فالقراءة الإبداعية إذن لا تسير فى خط مستقيم، بل إنها تتضمن كثيراً من الشك والتردد والضوضاء إلى أن تصفو أخيراً وتستقر". [1]

وإذا كان دور القارئ يظهر ويأتى بعد حبه للشعر والمتعة به فإن القراءة التى يعول عليها هى القراءة الناقدة "التى تتجاوز الإعجاب بما يروق، إلى التثبت من الأثر الأدبي وتقييمه فى جملته من حيث هو تركيب لغوى". [2]

فالقراءة إذن فن دراسة النصوص الأدبية واختبار قيمتها من الناحية اللغوية، لكى نستطيع أن نصل إلى حقيقة النص وجوهره لأن هناك أنواع من القراءة قد لا تصل إلى كنه النص من مثل "الوقوف عند الشعور بروعة القصيدة، وتأثيرها فى النفس أو الإلمام .

بالمعنى الحرفى للألفاظ الذى أتينا على سذاجته أو التعلق ببيت أو بيتين من القصيدة صادفا هوى فى نفس القارئ، فكل هذه درجات من القراءة لا تبلغ حقيقة النص وجوهرة". [3]

ويكاد يكون هناك شبه اتفاق آخر بين النقاد – أعنى نقاد النص - إلى أن القراءة النمطية يجب أن تتغير، ويجب أن تنمو القراءة النقدية وتتحسن لكى تستطيع أن تكشف عن أشياء كانت محجوبة عن الأنظار يقول د. لطفى عبد البديع "فالقراءة الناقدة التى يعتد بها قراءة من شأنها أن تضفى على الأثر الأدبي قيمة كانت محجوبة من قبل عن الأنظار، وإذا كانت هذه القيمة تتمثل فى شيء فإنما تتمثل فى تجاوز

(1) د. شكرى عياد. دائرة الإبداع ص 163 .

(2) د. لطفى عبد البديع. التركيب اللغوى للأدب. ط دار المريخ الرياض بدون تاريخ ص 176.

(3) ينظر السابق ص 176 .

المعنى الحرفى إلى المعنى الكلى للتركيب فهذا المعنى وحده – على ما يقول فاليرى "هو التكملة السرية للنص التى تتبين فيها وظيفة القراءة "[1].

ويضيف د. صلاح فضل موضحاً أن القارئ يعدُّ خالقاً للنص فيتدخل فى خلق القصيدة ابتداءً من تصورها الأول، ولا يقف عند الإعجاب بها، إذا إن الأثر الشعرى" لا يوجد إذا كان المتلقى لا يتقبل المحتوى الشعرى المبثوث فى الرسالة الشعرية. وما دام الأمر كذلك فإن القارئ لا يقوم بوظيفة سلبية فى عملية التواصل الفنية باعتباره مجرد متلق فيها بل إن وظيفته بالغة الإيجابية والدينامية .

فالقارئ يتدخل فى خلق القصيدة ابتداءً من تصورها الأول، ممارساً فعاليته بطريقة نشطة من داخل الشعر ذاته، حيث ينظم أبنيته معتمداً على فروض القراءة، فالشاعر يكتب لا محالة بشكل يدعو القارئ لتقبل ما ينشئ وبدون هذا التقبل لا وجود للشعر ". [2]

وإذا كان النقاد يتحدثون عن مستويات القراءة النقدية فإن د. صلاح فضل يرى أن القراءة الواحدة لا تتمثل فى مستوى واحد بل نجد لها عدة مستويات لعل أهمها الاستعداد للقراءة وتقبل النص ثم الشعور بلذة النص يقول "وبدون هذا التقبل لا وجود للشعر فالتقبل هو الذى يمنحه مشروعيته، وهو ينمو فى شكل استعداد أولى قبل القراءة فى صورة قابلية ثم يتطور عند ملامسة النص إلى قبول مبدئى أو تقبل مضاعف متفاعل حتى ينتهى إلى درجة عليا من ممارسة لذة النص التى قد تصل إلى التماهى الأيروسى معه ". [3]ويرى د. فضل أنه يوجد طوفان شعرى فى القرن العشرين يوشك أن يغرق ما قبله ويقع على النقاد عبء بحث هذا الطوفان فلابد

---

(1) السابق ص 176 .

(2) د . صلاح فضل . أساليب الشعرية المعاصرة ط دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ط1 سنة 1998 ص 23.

(3) السابق ص 23 .

لحركة " إبداعية ونقدية عارمة من تنظيم هذا الطوفان وحفر أخاديده وحصر تياراته وإبراز مستوياته المختلفة وأشكاله المتعددة " .[1]

وبذلك تكون محاولات النقاد عبارة عن قراءات هدفها أن تقرب الشعر من القراء وأن تعود بالنقد إلى وظيفته الأساسية فى مضاعفة ملامح الجمال والعون على تذوقها – على حد التعبير د. صلاح فضل .[2]

أما الدكتور السيد فضل فيرى أننا نعيش وسط طوفان من الكلام عن الأدب فى غيبة الأدب، لذلك كان واجباً أن يعود أهل الأدب إلى النص، وقد تمت العودة وبانت طلائعها فى فقدان الثقة بالنقد الأدبي وتحاشيه والحديث عن قراءة النص، ويرى أن أصحاب قراءة النص الأدبي محقون فى هذا الاستبدال لعدة أسباب " إذا كانوا يقصدون بالقراءة العودة مرة أخرى إلى فكرة الاختيار .... وهم محقون فى الكلام عن قراءة الشعر بدلاً من نقد الشعر إذ بات واضحاً أن مهمة الناقد المعلم الذى يلقن التعاليم لم تعد مجدية فى عصر قل فيه أن تجد الشاعر غير الناقد ...... وهم محقون كذلك إذا قصدوا إلى أن يصير الكلام عن الأدب أدباً .

ومن ثم نستطيع أن نفهم أحاديث عن النقد الخلاق متميزاً عن النقد التقويمي أو التعليمي، فالملاحظ أن الكلام عن النقد باعتباره نشاطاً إبداعياً يلازم الكلام عن قراءة النص دون نقد النص، ..... وهم محقون فى الكلام عن القراءة، لأنهم يدعون لاكتساب قراء جدد على استعداد للمعاناة ..... وهم محقون فى الكلام عن قراءة الشعر لما بات يشوب كلمة النقد من شوائب تتعلق بالحكم وتمييز الجيد من الرديء، وهى على أى الأحوال شوائب تدخل الكلام عن الأدب منطقة السكون على حين تمده القراءة بالحركة والحيوية والتجدد ..... وهم محقون فى الكلام عن قراءة الشعر وسط حياة فكرية أبرز ما فيها الانصراف عن القراءة، .... وهم محقون فى الكلام

---

(1) د . صلاح فضل . تحولات الشعرية العربية ط الأولى دار الآداب بيروت سنة 2002 ص 11

(2) د . صلاح فضل . ينظر نبرات الخطاب الشعرى دار قباء 1998 ص 6.

عن قراءة الشعر بدلاً من نقد الشعر بعد أن بان أن نقد الشعر يحمل ميراثاً مرفوضاً هو شرح الشعر ونثر أبياته وتحويله إلى معان خلقية وأخرى جمالية". [1]

ونحن مع أستاذنا فى أن أصحاب قراءة النص محقون لأن القراءة هى العودة إلى أدبية الأدب وبدونها سينصرف جهد النقاد إلى أشياء أخرى ليست من النقد في شيء.

من خلال عرضنا لبعض أراء النقاد فى قراءة الشعر يمكننا أن نقول إن قراءة الشعر فى النقد الأدبي الحديث والمعاصر هى السبيل لدعم أدبية الأدب أو قل إن أدبية الأدب تكمن فى القراءة التذوقية النقدية الفاحصة التى تجعلنا فى قلب النص الشعرى ولا تحملنا بعيداً عنه وتجنب النقاد المز الق والعثرات التى طالما وقفت بالنقد عن مهمته الحقيقية .

إن الناقد فى ظل قراءة الشعر قادر على تقريب وإضاءة النص بعد حبه والمعرفة به والإيمان بالقيم الفنية، والخبرة بتقاليد النوع الأدبي.

يقول د. رشاد رشدي "فبشيء من التنازل عن حبنا لأنفسنا وبقدر أكثر من المعرفة بالأدب والحب له وبالإيمان بالقيم الفنية أعتقد أننا يمكننا أن نقترب من الطريق السليم". [2]

وبذلك لا يبدو غريباً أن يجعل د. الربيعى النقد الأدبي "هو علم أو "فن" قراءة النصوص الإبداعية قراءة تكشف عن معناها وقيمتها" أو تكشف عن معناها ومن ثم عن قيمتها" . [3]

وبذلك يكون الحديث عن النقد هو الحديث عن قراءة النصوص والحديث عن القراءة هو حديث فى النقد. بل إن كيفية القراءة هى التى تحدد نوعية الناقد .

---

(1) د . السيد فضل . فى قراءة الشعر نشر مكتبة الأنجلو المصرية ص 10 ، 11 ، 12.

(2) د . رشاد رشدى . مقالات فى النقد الأدبي نشر المكتب المصرى الحديث الطبعة الثانية سنة 1979 ص 50.

(3) د . محمود الربيعي .فى النقد الأدبي وما إليه نشر دار غريب للطباعة سنة 2001 ص 32.

يقول د. الربيعى "قل لى كيف تقرأ النص الأدبي أقل لك أى نوع مــن المشتغلين بالنقد أنت". [1]

وهذا تأييد لما سبق من أن قراءة الشعر قراءة فاحصة ناقدة حسنة هى التى تـدعم أدبية الأدب لدى القارئ الناقد وأن القراءة الرديئة السيئة غـير الواعيـة تـضرب بأدبيـة الأدب عرض الحائط، لأنها لا تهتم بما يجعل الأدب أدباً.

وبذلك تكون القراءة النقدية قـراءة تذوقيـة للـشعر أو قـل قـراءة نقديـة متذوقـة وفى الوقت ذاته منتجة لأنها تنتج المتعة بهـذا الـشعر، والقـراءة التذوقيـة النقديـة هـى سبب لتحقيـق المتعـة "والمتعـة أكبـر من الفائـدة، ومـن الفهـم ومـن التراكـم المعــرفى إنهـا ذلك الأثـر المتبقى فى الـنفس بمنحهـا حـرارة الانعطـاف دومـاً إلى الـنص الـذى كانت قراءته النقدية سبباً لتحقيق المصاحبة والمؤكدة". [2]

وبذلك تكون القراءة منذ وجدت "عملية تقرير مصيرى بالنسبة للنص".[3]

لذا يجب أن يكون مصير النص الأدبـي لـيس حكـراً ولـيس خاصـاً بأحـد وفـى الوقت ذاته يجب ألا يقع فى يد نقاد غير مؤهلين وإلا أساءوا إلى النص فى كثير .

"تبدأ قراءة العمل الأدبي لتكون محاولة لتحديد التجربة والتعرف على جوانبهـا ، والوقوف على طبيعتها، وما فيها مـن خـصوصية وتعمـيم، كمـا تكـون جهـداً مخلـصاً ومقتدراً لاستكشاف فعالية الأدوات المستخدمة فى التعبير والتوصيل مـن خـلال تلـك الصياغة التى تكشف عن انتقاء واع ومتميز". [4]

(1) السابق ص 32 .

(2) فاروق شوشة . الشعر أولاً والشعر أخيراً ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب مكتبة الأسرة .

(3) د . عبد الله الغـذامى. الخطيئـة والـتكفير الهيئـة المـصرية العامـة الطبعـة الرابعـة سـنة 1988 ص 77 .

(4) د . صلاح رزق . شعرية الدلالة فى النص القديم دار النصر ص6.

وبذلك تكون القراءة جهداً يبذل فى سبيل التعرف على معطيات النص المطروح وبذلك - أيضاً - لا نحتاج إلى شيء من خارج النص المقروء " وإذا اضطررنا إلى الاستعانة بأدوات من خارج معطيات النص اللغوى والصياغة النصية فإن معنى هذا - على نحو من الأنحاء - عجز فى التعبير، وتصور فى التوصيل أو فجاجة التجربة واضطراب الرؤية ". (1)

وفى تقديرى أن تعليم الناس حب الأدب وقراءة الشعر، واللغة العربية يجب أن يكون مع بداية مراحل التعليم أي أن الطفل يجب أن يوجه إلى حب لغته وآدابها فأدبية الأدب يجب أن تغرس في نفوس الصغار عن طريق المعلم المؤهل المؤمن برسالة الأدب ودوره في المجتمع .

أما الذى يحدث فالعكس من ذلك تماماً يقع التلميذ - في أغلب الأحيان - في يد معلم قد يكون غير مؤهل من الناحية العلمية وبالتالي يفقد أدواته وفاقد الشيء لا يعطيه، وإذا كان المعلم مؤهلاً فإن الجو الذى يحيط به داخل مقر التعليم وخارجه ينفره وينفر التلاميذ من لغته وآدابها.

وذلك يتمثل في المناهج التي لا تعد إعداداً مناسباً فنجد النصوص المعروضة لا تفى بحاجات الطلاب ولا تحقق الأهداف المرجوة حيث لا هدف محدد أو واضح من وراء تدريسها في جميع المراحل كما أن هذه النصوص تقتطع وتبتسر لتناسب غرضاً ما أو لتناسب وحدة معينة، ويكون شرح المعلم ونثره للأبيات وفقاً للغرض أو الوحدة وهذا يؤدى إلى غياب الجماليات، كما أن هذه النصوص يمكن أن تدرس في شهر واحد من العام وثابتة من عام إلى أخر وبالتالي تقضى على روح الابتكار لدى الناشئة في مهدها ويكون نثر النصوص في مراحل التعليم هو فن إقامة الحواجز بيننا وبينها، أو فن صرف الطلاب عن تذوقها فالمعلم لا يعود الطلاب على الغوص وراء المعانى والدلالات العميقة للغة النص. وهذا يرجع إلى عدم تدريس النقد الأدبي للطلاب

(1) السابق ص 7 .

في المرحلة الثانوية على الأقل كى يتعرف الطلاب إلى قراءة النصوص قراءة صحيحة ومن ثم تذوقها، وبذلك يمكن أن تنمو لديهم القدرة على القبول المعلل أو الرفض المعلل من خلال النص .

فالمناهج في جميع المراحل لا تعلم الناس كيف يتذوقون الشعر والأدب، حيث إن الطالب يدرس اللغة على أنها فروع لا تكامل بينها وبذلك يمكنه أن يترك أحد الفروع كالأدب أو البلاغة أو النحو أو أي فرع من فروع اللغة دون قراءة ثم تجده ناجحاً في أخر العام وبالتالي تتعرض فروع اللغة للاستهتار من قبل المتعلمين .

وعلى المدرس أن يتحدث باللغة الفصحى السهلة – غير المتقعرة – حيث إنه قدوة على الرغم من أنه قد يتعرض لضياع مجهوده أمام مدرسى المواد الأخرى الذين يهدمون ما يصنع، وإذا انتقلنا إلى وسائل الإعلام فإننا نجدها لا تعلم الناس حب اللغة بل تعلمهم الأخطاء، وتبغضهم في لغتهم بدلاً من تحبيبهم فيها .

بالتالى فإن المشكلة ذات أبعاد متعددة وعلاجها يحتاج إلى تضافر جهود عدة تبدأ من إعداد المعلم المؤهل ويخصص المسئولون له ما يحتاج من مراجع وكتب كذلك، وينبغى أن يكون كتاب اللغة العربية في أبهى صورة وأفضلها، ويكون بداخله منهج ذو أهداف واضحة غير مسطحة أو غائمة، وكذلك ينبغى أن تتميز اللغة وآدابها ومعلمها فترفع درجتها.

وتزيد على المواد الأخرى التي زاحمتها – كالإنجليزية مثلاً – فالطالب يشعر نفسياً بأهمية المواد الأخرى عليها فينصرف عن لغته إليها، وينبغى على وسائل الإعلام أن تسلط الضوء على اللغة عن طريق مذيع مؤهل قادر على تحبيب الناس في لغتهم.

إن طريقة تحليل النصوص ينبغى أن تتغير بدلاً من طريقة التلقين والحفظ التي تقتل الابتكار لدى المتعلمين، وذلك عن طريق عرض النصوص الأدبية كاملة لكبار الشعراء ثم نحللها من داخلها ولا نجعلها شاهداً على الأغراض أو العصور السياسية ؛ لأن ذلك يضللنا ويضلل المتعلمين .

وبذلك يمكننا أن نقول إن احتفاظ الأدب بأدبيته يبدأ مع جيل يؤمن بهذا وإذا بدأنا بمراحل التعليم الأولى تكون لنا بمرور الوقت جيل يحب الأدب وبالتالي قادر على تذوقه وقراءته .

ويكون إنصاف الأدب، واحتفاظه بأدبيته وقيمته في ظل التقدم العلمى السريع مرتبطاً بعملية القراءة، فلا سبيل إلى تأكيد هذه الأدبية إلا بالغوص وسط المتون والشروح والمؤلفات وإعادتها قراءتها، ولا سبيل كذلك إلى النهضة الأدبية إلا بالقراءة، ولا سبيل إلى إعداد جيل مؤهل لنقد الشعر إلا بالقراءة .

يقول د. يوسف نوفل "إننا في حاجة إلى نظرية عربية في القراءة يتسع صدرها لأكثر من قراءة، ذلك أن القراءة : قراءات، إلى نظرية عربية تتجنب : الغموض، والتعالى على القارئ، والخلط بين المصطلحات ومصادرها، وتراعى تنوع النصوص واختلافها وتجلياتها "(1)

(1) د . يوسف حسن نوفل . نقاد النص الشعرى . نشر الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ط الأولى سنة 1997 ص 182 .

الفصل الأول
النص وثيقة

الفصـل الأول
النص وثيقة

أعنى بقول النص وثيقة ، أنه تحول على أيدى بعض النقـاد إلى شـواهد يـستعان بها في دراسة الاجتماع والسياسة ، وعلم الـنفس والتـاريخ ، وغيرهـا. وهـذه الوثيقـة أو الشهادة قد تدين صاحبها أو عصره ، أو بيئته ، وتجعـل الـنص وسـيلة مـن وسـائل الدعاية والإعلان لفكـرة أو مـذهب ، ومـن ثـم يـضل دارس الأدب في متاهـات مـن الأحداث حتى إذا انتهى إلى النص تحول في يديه إلى مضامين خاليـة مـن القيمـة الفنيـة والجمالية، وبين هذا وذاك تظل النصوص صامتة بكراً ، وعلينا أن نكسر صـمتها حتـى تنطق وتبوح، وحتى يتسنى لنا مواجهة تحديها لنا، بدلاً مـن جعلـها مـسرحاً للتعريـف بما نشتهى والتنفير مما لا نشتهى، فالوثيقة عقبة في طريقنـا ولـن نـستطيـع رؤيـة الـنص على حقيقته، ولن نستطيع إظهار قيمة نص تقوم بيننا وبينه بعض العقبات، ما لم نتخـل عن اعتبار النص وثيقة .

والحقيقـة إن كـل عمـل فـني لابـد أن ينطـوى علـى حقـائق نفـسية أو كونيـة أو اجتماعية أو فلسفية، وهذه الحقائق لـيس لهـا قيمـة في ذاتهـا، لأنهـا تـذوب داخـل العمل الأدبي كما يذوب السكر في الماء ، وتتحول عـن طبيعتهـا الأولى وتـصبح جـزءاً ملتحماً بالكل لا يمكن فصله .

وأخطر ما يوجه للنقد العلمى أنه قد غاب عن وعى نقاده أن مـنهج دراسـة كـل علم لابد أن يستمد أصوله من موضوعات هذا العلم، ولذلك كان هنـاك دعـوة تركـز على أهمية الذوق ، وكان الرجوع إليه أمراً لا مفر منـه في تقـدير قيمـة العمـل الأدبـي من الناحية الجمالية، ولكن الذوق لا يعنـى – بـالطبع – ذلـك الأثـر النفـسى الـسريع الذى يتركه فى نفوسنا بيت من الشعر فنصفق لقائلـه لمجـرد المتعـة الوقتيـة الـتي تعقـب قراءتنـا لقـصيدة مـن القـصائد، وإنمـا الـذوق الحـق موهبـة نـضجت مـع التجـارب على اختلاف ضروبها وأنواعها .

إن رأى الناقد المبدع فيما يجب أن يكون عليه الأدب أو الفن عموماً لا يتمثل في أحكام عامة واضحة محددة "وإنما يتمثل غالباً فيما يسمى الذوق وهو حصيلة الخبرة، وهو الذى يقوم لدى الطريقة الفنية في النقد مقام القوانين العملية" .[1]

وكذا أخطر ما يوجه للمنهج التاريخى أنه لا يمكن أن نكتفى به وحده فأصحاب هذا المنهج يريدون أن نقصر تفسيرنا كله على التاريخ، وأن نرجع كل أثر فني إليه وإلى المستوى الفكرى والثقافى للعصر الذى قيل فيه الأدب، وأن نراه بالعين نفسها التي كان المعاصرون له يرونه بها.

فإذا كان علمنا بحياة القدماء ضئيل على حد تعبير د. ناصف فإن المنهج التاريخى لا يعد صالحاً للولوج إلى قصائد القدماء هذا من جهة ومن أخرى لا يمكن للناقد أن يكف بصره ويعيش بالذاكرة العربية القديمة بدءاً من العصر الجاهلي وحتى الحاضر، فهو- إن فعل - كان موقفه سلبياً حيال النص الأدبي وبذلك يقف هذا المنهج حائلاً ومعطلاً دون رؤية النص على حقيقته بل إنه يعزل الناقد عن النص في كثير من الأحيان، ويقضى على العنصر الذوقى في تفكيره، وكل ما عليه أن يجمع الوثائق والملاحظات القديمة للأثر الفنى التي صاحبت تكوينه. وهذه أشياء لا علاقة لها بالنقد وإنما مجالها لدى الباحث في التاريخ .وقد أحس نقادنا القدماء بخطورة ذلك فرأوا أن خطورة المذاهب والعلوم – وإن لم تكن كلمة العلوم تعنى ما تعنيه لدينا الآن – تكمن في "أن ينقل مذهب من المذاهب النقدية الاهتمام من الأثر الفنى إلى شيء غيره"[2] . وقد أدرك القدماء أن النص قائم بذاته والعلوم هى التي تحتاج إليه.

---

(1) د . شكرى عياد . دائرة الإبداع مقدمة في أصول النقد ص 17 .

(2) د . محمد ذكى العشماوى . قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ط دار النهضة العربية بيروت ص 391 ب . ت.

يقـول ابن رشيق :

" والشاعر مأخوذ بكل علم، مطلوب بكل مكرمة لاتساع الشعر واحتماله كل ما حمل من نحو ولغة، وفقه، وخبر، وحساب، وفريضة، واحتياج أكثر هذه العلوم إلى شهادته ، وهو مكتف بذاته مستغن عما سواه، لأنه قيد للأخبار وتجديد للآثار "[1]

فهذه العلوم تحتاج إلى الشعر وهو مكتف بذاته بل إن العلوم – الأدبية خاصة – تدور في حمى الشعر وهذا يدل على نفاذ الشعر في شرايين الفنون الأدبية الأخرى فمثلاً فن القصة القصيرة ما زال يدور في حماه منذ اختيار " لحظة المعالجة الهرمية المقلوبة التي تنطلق من نقطة قد لا تحتل مساحة كبيرة على السطح .... حتى اختيار الشكل الخارجى للقصة القصيرة .

وهو الشكل الذى يلاحظ تزاحم الإيقاع غير المقصود في الكثير من الأحايين على سطحه الخارجى بل إن بحوراً شعرية – كالمتقارب والمتدارك – تعمر كثيراً من سطوح النتاج القصص في الأدب العربى المعاصر أكثر مما تعمر سطور قصيدة النثر التي تدعى انتماءها إلى مجال القصيدة "[2].

لذا استشعر بعض النقاد المعاصرين خطر الاعتماد على الأحداث السياسية والاجتماعية في دراسة الأدب ونقده، يقول الدكتور عبد القادر القط :-

" والحق أن الدارسين لم يألوا جهداً في تعقب الأحداث السياسية والاجتماعية، وبيان أثرها في الأدب في دراسات مستفيضة جادة، لكن أغلب هذه الدراسات قد جنح نحو الجانب السياسى والاجتماعي حتى غدا الأدب في النهاية إحدى " الوثائق " التي يستعان بها في دراسة الاجتماع والسياسة، وحتى طالب الأدب يضل في متاهات من الأحداث الصغيرة والكبيرة على السواء حتى إذا انتهى إلى النص الأدبي استحال أمامه في تلك الدراسات.

(1) ابن رشيق . العمدة ص 328.

(2) فاروق شوشة. الشعر أولاً . والشعر أخيراً ص 13 .

إلى مضامين اجتماعية وسياسية لا يكاد يلتفت الدارس إلى صيغتها الفنية إلا أيسر التفات سالكاً في دراسة تلك الصيغة سبيل المسلمات التي آن لها أن نواجهها بنظرة جديدة " .(1)

وبذلك يزداد خطر هذه العلوم التي تحاكم الشعر – إذا صح هذا التعبير – لأسباب تخصها هي وليست منه في شيء فمع المنهج الواقعى لابد أن يطابق الشعر الواقع الخارجى وإلا رُفض و أصبح رديئاً .

والحقيقة تؤكد أننا نقبل في الشعر أشياءً لا تقبل في الواقع هذا من جهة ومن جهة أخرى إذا صور لنا الشاعر الواقع فتصويره يشوبه القصور فنحن في الشعر نجد الناقة يمكن أن "تتأوه ويمكن أن تتكلم دون أن نحس في ذلك أدنى صدمة أو غرابة، ولكننا إذا عدنا إلى أنفسنا خارج الشعر للحظة أدهشنا أن يكون ذلك ممكناً ويعنى أن كل ذلك ممكن شعرياً، غير ممكن مادياً، وإذا كان الأمر كذلك فأين هى الواقعية التي يراد لنا أن نعثر عليها في الشعر " .(2)

فالشاعر إذن يصور الواقع والبيئة تصويراً شعرياً " والتصوير الشعرى يعنى إنه يعلو على منطق الواقع في رؤية الأمور والرؤية الشعرية شيء ورؤيتنا نحن للواقع اليومى من حولنا شيء آخر. ونتيجة لذلك لا يفيد في فهم الشعر أن نقيسه على ما نعلم من واقعنا اليومى، وإنما يفيد في ذلك أن نفحص العناصر التي يتركب منها لنستخرج منها المعنى الذى يحتمه هذا التركيب ... ". (3)

فالشعر إذن – والأدب عامة – لا يعكس الواقع الحرفى وإنما يتخطاه ويتجاوزه فالقصيدة الشعرية "ترسم نموذجاً أعلى يعبر عن كل واقع حاصل أو متخيل ". (4)

---

(1) د . عبد القادر القط. في الشعر الإسلامي والأموي . ط دار النهضة العربية بيروت سنة 1407 هـ سنة 1987 ص 8.

(2) د . محمود الربيعى .قراءة الشعر ص 20 .

(3) د . محمود الربيعى . قراءة الشعر . ص 21 .

(4) السابق ص 42 .

وبذلك يجب أن نبدأ في فهم الشعر من " الشعر لا من الحياة الواقعية ونتعرف على طريقته في البناء القائم على إعمال الذاكرة والخيال وإعمال اللغة الموسيقية المركزة وإعمال الصياغة والنسج " .[1]

إن النظر للشعر كوثيقة تجعل النقد علماً يعيش على حساب غيره من العلوم والمناهج والمذاهب " فإن أراد تمحيص الأساليب اعتمد على علم البلاغة، وإن عمد إلى استظهار هذه الروح احتاج إلى علم الجمال أما إذا شغل نفسه بمكنون اللاشعور ودلالته على الشاعر – مثلاً– احتاج إلى علم النفس، وهكذا دواليك وهذا ما وسّع ميدان النقد ".[2] وفى ظل الوثيقة يكون الأدب تعبيراً، وإذا قيل بأن الأدب تعبير فقيمته فيما يعبر عنه مما يجعله عرضة للمدارس والمذاهب تتجاذبه أمواجها وأعاصيرها ذلك أنك إذا قلت ." إن الأدب تعبير عن الصراع الطبقى دخلت في الفلسفة الماركسية والمذاهب الاشتراكية المعاصرة، وإذا قلت هو تعبير عن اللاشعور دخلت في المدرسة النفسية أو الفرويدية، أما إذا قلت هو تعبير عن البيئة والعصر والجنس دخلت في مدرسة تين أو المدرسة التاريخية التي كان طه حسين أول من دخل فيها بكتابه عن تجديد ذكرى أبى العلاء والعقاد بكتابه عن ابن الرومى حياته من شعره " .[3] أما أصحاب المدرسة الماركسية " فقالوا بأن الأدب تعبير عن الصراع الطبقى، فالناس منذ خلق الله أو الناس منذ اجتمع بعضهم إلى بعض وهم فريقان : فالذين شاءت لهم الأقدار أو شاء لهم البطش والحيلة أن يسبقوا إلى وسائل الرزق وأن يستأثروا بوسائل الإنتاج انقلبوا بها أغنياء تجمعهم المصلحة المشتركة في الغنى والكسب، وأصبحوا حرباً على إخوانهم الفقراء .

---

(1) السابق ص 25 .

(2) د . حلمى مرزوق. النقد والدراسة الأدبية الطبعة الأولى سنة 1982 ط دار النهضة العربية بيروت ص69.

(3) السابق ص 72 .

الذين قعدت بهم الظروف أن يلحقوا بهم في الغنى، واتخذوهم عبيداً وأجراء يزدادون بجسدهم غنى على غنى ويزيدونهم فقراً على فقر، وطبيعى أن يقابلهم هؤلاء العبيد المعدمون بغضاً ببغض وحرباً بحرب فتشابه الخلقان الأغنياء تجمعهم طبائع الكسب وخلق الاستغلال، وهؤلاء المعدمون يجمعهم الفقر ومشاعر السخط، لأنهم أصبحوا هم أنفسهم مادة الربح وموضوع هذا الاستغلال " .[1]

ومن ثم لا مفر من القضاء على الطبقية كى يستقيم الحال ؛ لأننا بذلك نقضى على الصراع القائم، ولابد من انتصار الطبقة الكادحة التي تريد القضاء على الملكية الفردية وعلى امتلاك أحادى لوسائل الرزق وأدوات الإنتاج، أي القضاء على القهر والاستغلال وذلك يؤدى إلى نشأة المجتمع الفاضل الخالى من الطبقات فلا سيد ومسود ولا قاهر ومقهور، وإنما الأخوة المفقودة في العالم اليوم.

والأديب العظيم في عرف الماركسيين "هو الذى يصدر عن أعماق هذه الفلسفة فيبسطها للناس ويصوغ أبطاله على حذوها دفاعاً عن المذهب أو دعوة إليه، وهو بذلك يشخص إلى نصرة العمل والعمال، وإلى التنزل بأقدار البرجوازية العفنة وفضح جرثومة الاستغلال في جميع نظمها، ولذلك عليه أن يكون على وعى بحركة التاريخ فيتغنى بالبروليتاريا ويجدواها في الثروة والثورة على السواء فهم منبع القيم ".[2]

فالقول بأن الأدب تعبير قد ظهر أثره في النقد الماركسى بحيث يكون الأدب وسيلة إلى مذهبهم وفلسفتهم فالمذهب في المحل الأول والأدب في المحل الثانى، ويكون الأدب الجيد دعائياً ولا يخدم سوى الماركسية ويندد بما عداها .

إن النظرة للأدب في ظل المدرسة التاريخية لا تكاد تختلف في موقفها هذا من الأدب ونقده عن المدرسة الماركسية، بل إنها هى التي سبقت إلى القول بالحتمية التاريخية، وفتحت أبوابها للماركسيين.

---

(1) راجع د . حلمى مرزوق . النقد والدراسة الأدبية ص 74 .

(2) راجع النقد والدراسة الأدبية ص 76، 77 .

فدخلوها بأعنف ما دخلتها لأنها قصرت الأدب على الصراع الطبقى ، وقصرت الصراع الطبقى على أسباب الاقتصاد والسبق إلى وسائل الإنتاج وقد اتسعت النظرة التاريخية وامتدت بالأدب فى نشأته إلى آلاف "العلل التاريخية والأسباب الاجتماعية وإلى عوامل البيئة والوراثة وإلى خصائص العصر والحضارة." [1] فالأدب – مثلاً – عند "تين" "كالثمرة سواء بسواء فأنت لا تعرف الثمرة حتى تعرف الشجرة التي أثمرتها ، والتربة التي غذتها، والماء الذى رواها، وكل ما يتصل بالتربة من أملاح ومعادن." [2]

وبذلك تلتمس الوثيقة العلل والأسباب التي تجعل الشاعر يقول كذا بطريقة كذا بسبب كذا، والتى تجعل الناقد يتساءل ما العلل من كتابة هذه المادة ؟ ثم يفتش عن الإجابة التي تكون مختفية فيردها حيناً إلى ظروف النشأة وأخرى إلى اتجاه سياسى أو دينى أو غيرها، أى تكون مردودة إلى ظروف البيئة والعصر والجنس، وعمل الناقد في كل هذا ليس نقدياً ولا أدبياً ، وإنما هو بحث شيق في التاريخ أو البيئة أو العصر يمكن أن يكون عجزاً أو قصوراً أو تعطيلاً أو تخلياً أو انصرافاً عن إدراك النص على حقيقته، وفى حقيقته، وتقديمه للقاريء في حجمه الطبيعى، بل إننا في أغلب الأحيان في ظل تلك النظرة نعتسف الرؤى ونحمِّل النص ما لا يطيق بل يتحول البحث إلى شيء أخر ؛ لذا ليس غريباً أن يقول د. شكرى عياد إن "تاريخ الأدب كما يدرس اليوم هو تاريخ لأى شيء وكل شيء إلا الأدب". [3]

إن الأديب في ظل الوثيقة النصية أصبح بين أيدى النقاد بجميع مواهبه وملكاته موضوعاً للبحث، ومادة للتجربة والاستقصاء ؛ لأنه ظاهرة من ظواهر الطبيعة يخضع لقوانينها، ويكون البحث في الإنسان كلاً، والنتاج الأدبي جزءاً .

---

(1) راجع السابق ص 78 .

(2) راجع السابق ص 78 .

(3) د . شكرى محمد عياد . مدخل إلى علم الأسلوب . ط 3 دار أصدقاء الكتاب ص 33.

وبذلك لا يصبح غريباً أن نجد ناقداً مثل "زولا" يؤمن بأن "تأليف القصة ليس إلا كعمل تجربة في المعمل، فما عليك إلا أن تزود شخصياتك بصفات وراثية بيئية معينة ثم تلاحظ ردود أفعالهم "الأتوماتيكية" أو التلقائية ".[1]

إن النظرة التاريخية تشطح بالنقد والناقد وتخرجهما من مجال عملهم، ويكون الشعر في أيدى أصحابها كلاماً- كغيره - من شواهد التاريخ، والكتب المؤلفة ويكون الأدب وسيلة لتقرير الحقائق ولا يهم الناقد ما ورائها، وكل ما عليه أن يجمع المعلومات والصفات، فالأدب ظل للعصور السياسية والتاريخية، ويسير في ركابها وينجم عن ذلك تفرع النظرة التاريخية إلى فروع مختلفة فرع يقوم بدراسة مستقلة لشخصية الأديب شاعراً أو قاصاً أو كاتباً مسرحياً على نحو ما تعرف هذه الدراسة باسم السيرة الذاتية أو المنهج البيوجرافى، وهذا يفسر الأدب حسب ظروف حياة مؤلفه ولعل هذا وجد في أوربا وانتقل إلى رواد النهضة في مصر . فالرافعى يكتب عن شعراء الوطنية في مصر والعقاد يكتب عن شعراء مصر وبيئاتهم ، ويكتب عن ابن الرومى مستخلصاً حياته من شعره وغيرها من البحوث والدراسات، وبذلك تغفل حقيقة مهمة هى أن الأعمال الأدبية العظيمة تتخطى الزمان والمكان، وتظل محتفظة بقيمتها الفنية بعد انقضاء وضعها التاريخي ولا تظل متقوقعة في زمن تاريخى محدد بل تتخطى نفس صاحبها التي ولدت فيها واختمرت داخلها .ولا يختلف الأمر كثيراً مع نظرة التحليل النفسى للأدب فمع مدرسة فرويد النفسية نجد أن الشعر عندهم "كالحلم سواء بسواء كلاهما مسرح للرغبات المكبوتة التي تنطلق من عقالها في غيبة الوعى أو الرقيب، ومنهم من شبه الشعر بالهذيان والعصاب، كلاهما يفك عقال الرغبات المكبوتة فتتسلل إلى شعر الشعراء، لا عارية كما هى في اللاشعور وإنما تتسلل إليه رموزاً مرتدية غير زيها "فبروموثيوس "عند الشاعر "شيللى" يرمز به إلى زوج أمه دون أن يصرح باسمه في القصيدة، والناقد الذى يستخرج هذه الرموز في الأدب.

(1) د . حلمي مرزوق . النقد والدراسة الأدبية سابق ص 57 .

ويستنبط ما وراءها من هذه الرغبات المكبوتة هو الناقد النفسى الذى يقع على جوهر الأدب ؛ لأنه يفسر لنا اللاشعور منبع الأدب عند هذه المدرسة " .[1]

إن الأدب في ظل هذه الرؤية أو وجهة النظر النفسية ليس تعبيراً فحسب، وإنما هو تعبير عن الرغبات المكبوتة، أو اللاشعور وبذلك يطرح النفسيون النص جانباً وتنزل البلاغة عن عرشها لتفسح المجال لعلم النفس ليقول ما يشاء، فالعمل الأدبي – في حد ذاته – لا يعنيهم على الإطلاق وكل ما يعنيهم فيه أنه يساعدهم على" استقصاء الخصال النفسية للكاتب فهو بمثابة الفهرس النفسانى الذى يستطيع بواسطته أن يحقق أحداث التاريخ، ومدى انعكاسها في العمل الأدبي وارتباطها به ". [2]

وبذلك نترك عالم أدبية الأدب إلى مجال أخر فالملاحظات السيكولوجية " قد تتعلق بأشخاص الأدباء، وها هنا نمس مشكلة معقدة هى الصلة بين العمل الفنى وشخصية صاحبه". [3]

وهذا لا يقدم أو يؤخر شيئاً في فهم النص الأدبي الذى من المفروض أن يكون موضع اهتمام الناقد " وأصحاب المدرسة السيكلوجية يعتبرون العمل الأدبي تعبيراً مباشراً عن شخصية الكاتب، وهم لذلك يتخذون من العمل الأدبي وسيلة تساعدهم على الكشف عن هذه الشخصية وإيضاح معالمها المختلفة، وزواياها الفنية، ولذلك فهم يهتمون بمعرفة حياة الكاتب معرفة دقيقة شاملة لأن هذه المعرفة إنما تساعدهم في بحثهم، ولعل ذلك أحد الأسباب التي دعت إلى كثرة ظهور تراجم حياة الكتاب والشعراء في القرن الماضى ولفترة طويلة خلال هذا القرن" .[4]

---

(1) النقد والدراسة الأدبية سابق ص 72 ، 73 .

(2) د . رشاد رشدى. مقالات في النقد الأدبي ص 11 ، 12 .

(3) د . مصطفى ناصف دراسة الأدب العربى ص 144 .

(4) د . رشاد رشدى ما هو الأدب نشر المكتب المصرى الحديث ط2 يناير سنة 1979 ص 67.

وهذا المنهج علمى لكن أسيء استخدامه "فالإبانة عن نفسية الكاتب عن طريق العمل الأدبي وتفسير هذا العمل والحكم عليه في ضوء هذه النفسية لا يقدم ولا يؤخر في إدراكنا للعمل الأدبي". [1]

أما النظرة الأخلاقية فلا تكاد تختلف كثيراً في عدم إضافتها جديداً للنقد الأدبي فكل ما يهم الناقد أن قيمة العمل الأدبي بالنسبة له "في مدى تبشيره بالقيم الأخلاقية التي يعتنقها الناقد، - وكذا النظرة الاجتماعية - قيمة العمل الأدبي تكمن في معالجة المشاكل الاجتماعية القائمة أما النظرة المادية فإن صاحبها لا يهمه العمل الأدبى على الإطلاق، لأنه وسيلة للدعاية لعقائد المادية الجدلية". [2]

وبذلك تكمن خطورة جعل النص وثيقة فى كونه تعبيراً فما دام الأمر كذلك فمهمة النقد أن يبين لنا مدى صدق هذا التعبير سواء أكان عن الكاتب أم عن المجتمع، وما دام الأدب تعبيراً عن الكاتب، فالنقد كذلك تعبير عن الناقد أى أنه عمل إنشائى ومن هنا تعددت الوثائق أو قل الحواجز ما بين سيكلوجى، وانطباعى، واجتماعى وتاريخى، ومادى، وواقعى .... إلخ .

وبذلك لا يمكن تفسير الأدب إلا في ظل الظروف التي نشأ فيها لأنه ليس إلا نتاجاً لهذه الظروف وفق آرائهم .

ولا نذهب بعيداً – عن ذلك – مع النظرة الواقعية، "إذا كانت النفسية الفردية تعود بجذور العمل الأدبي إلى ذات مبدعه - ومن ثم إلى ذات قارئه - فالواقعية تعود به إلى عالم يقع خارج عالم النفس، وهو عالم الأشياء والأفكار، والعوامل الفعالة في تكوين الواقع الخارجى، وإذا كان العمل الأدبي ينشأ في ذات مبدعه فإنه وصاحبه – عند الواقعيين – من نتاج الواقع ". [3]

---

(1) السابق ص67 .

(2) د . رشاد رشدى . مقالات في النقد الأدبي ص 12 .

(3) راجع د . محمود الربيعى . مقال بعنوان مداخل نقدية معاصرة مجلة عالم الفكر سنة 1994 ص 306 .

وبذلك يكون العمل الأدبي صدى للواقع الخارجى ويجود "على قدر ما يذكرنا بالواقع أو على الأقل على قدر عدم تناقضه مع قوانين الواقع التي نعرفها والتى تحكم حركة حياتنا اليومية ".[1]

إن الأدب والفن – عامة – محاكاة للواقع وليس نقلاً حرفياً "فالشاعر عندما يعيش تجربة ويريد أن يعبر عنها شعرياً لا ينقلها كما هى إذ كيف يكون النقل الحرفى ممكناً ؟ وإذا أمكن فكيف يكون أدباً ؟ إنما يمثلها أو يحاكيها فتصبح التجربة الفنية محاكاة للتجربة الواقعية ، ولما كان الشاعر يعيد على نحو مقصود التعبير عن التجربة في القالب الأدبي اعتبرت هذه التجربة تجربة جديدة ، وعلى سبيل المثال إذا التحم شخص مع ذئب في معركة بالأمس ، وجلس اليوم يكتب قصيدة عن هذه المعركة فهو يعود فنياً إلى هذه المعركة أو بعبارة أخرى يعيد صياغة تلك المعركة فتصبح معركة فنية ".[2] فلا يمكن بأى حال من الأحوال أن يطابق الأدب الواقع الخارجى، ففى الشعر أشياء لا تقبل في الواقع والناظر إلى الأدب على أنه يطابق الواقع الخارجى يضيع منه جمال النص لأنه يبتعد عنه "إننا حتماً لابد أن نصف الذين يعتقدون في مطابقة النص لواقعة المرجعى بأنهم واهمون، وقعوا في وهم الواقع مبتعدين خطوات عن جماليات النص وأدبية الأدب .

---

(1) السابق ص 302 .

(2) السابق ص 302 ، ويقول حازم القرطاجني : "الشعر كلام موزون مقفى ، من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ، ويكره إليها ما قصد تكريهه ، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمنه من حسن تخييل له ، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته ، أو بمجموع ذلك ، ... فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيئته" منهاج البلغاء وسراج الأدباء لأبى الحسن حازم القرطاجني تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة ط دار الكتب الشرقية د. ت ص 71 .

إن ما يترتب على هذا الوهم ليس شيئاً هيناً، إذ يلاحق النص ويلاحق صاحبه في عملية قياس بسيطة وتمتلئ صفحات من النقد الحكمى المتعالى. غايته المقارنة بين نص وواقع أو بين نص وصاحبه وعصره وبيئته، فضلاً عن أخطر النتائج وهى استخدام الأدب وثيقة من الوثائق تدين صاحبه أو عصره أو بيئته واستخدامه وسيلة من وسائل الدعاية والإعلان لمذهب أو فكرة أو جماعة أو نظام". [1] إذن الوهم في فهم النص لا يفيد النقد الأدبي في شيء بل يعطل ويضعف الحاسة النقدية لدى النقاد، وكل ما يفعله الناقد هو أنه يحمل عصا الحكم الصارمة في يد فيدين النص ويدين صاحبه، ويحمل الواقع في اليد الأخرى، وبالتالي لابد أن يكون الشعر مطابقاً للواقع وإلا بتر، والحقيقة تؤكد أن الإدانة يجب أن تكون له هو وليس للنص ولا لصاحبه لأنه لم يفهم مهمته الحقيقية والأساسية التي تكمن – على الأقل – في إضاءة النص وتحليله في ذاته وتقريبه إلى المتلقى، والأخذ بيد المتلقى إلى النص شيئاً فشيئاً حتى يتسنى له إدراك جماليات النص [2].

وبذلك نجد أن النظر إلى النص كوثيقة بمثابة حجر عثرة في طريق النقد الأدبي حيث تحمل الناقد على "الابتعاد" مسافات شاسعة عن العمل الأدبي وذلك "لأن الناقد يعطى لنفسه الحق في أن يصبغ أحكامه باللون الذى يلائمه". [3]

فينأى بالنص عن عالمه الحقيقى ويصبح في يده يتصرف فيه كيف يشاء دون أن يدرك أنه قد ابتعد خطوات عنه، لذلك لا نجد غرابة في أن يتحدث النقاد عن حياة الشعراء، ظروفهم، ما يحبون وما يكرهون .

---

(1) د . السيد فضل. الواقع والنص دراسة في طبيعة الأدب نشر منشأة المعارف بالإسكندرية ص 8.

(2) يقول د. الربيعي "كل عمل أدبى حق يصنع منهجه، والمناهج تتعدد بعدد الأعمال الأدبية الصحيحة الجيدة . والأدب الحق يستعصى على أى منهج معد سلفاً، وهو منبع كل منهج ومصدره، وليس مثالاً نختبر به صحة المنهج" من أوراقى النقدية دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع . د . ت ص 13

(3) د . رشاد رشدى . ما هو الأدب ص 69 .

كما أن هذه النظرة للأدب تعمل على "تعطيل" الناقد لأنها تشغله عن العمل الأدبي في ذاته بأشياء أخرى لا صلة لها به، فهؤلاء النقاد يفيدون التاريخ ولا يفيد النقد ويفيدون علم النفس ولا يفيدون النقد، ويفيدون على الاجتماع ولا يفيدون النقد وهكذا .....

فقد نتعلم من هؤلاء النقاد أن أبا نواس – مثلاً – كان مصاباً بالنرجسية وأنه أصيب بهذا المرض الخبيث الذى عقد نفسيته بالنسبة للمرأة فتحول والحرف، وهذه الأشياء مفيدة للباحث في علم النفس، ولكنها لا تفيد قارئ شعر أبى نواس ولا تساعده على إدراك العمل الفنى كوحدة جمالية .

وفى ظل هذه الثقافة يقع الناقد أسير "الضعف" بمعنى أنها تضعف العنصر النقدى فيها ولدى الناقد على السواء وتصيبه بالهزل فإن كنت ناقداً صعب أن تكون مؤرخاً أو عالماً نفسياً أو عالماً في الاجتماع، لأنك إن كنت ناقداً ليس من المعيب أن يضعف عندك العنصر التاريخى مثلاً، ولكن الأكثر عيباً أن تكون ناقداً يضعف عندك العنصر النقدى، فالتاريخ يجر الناقد إلى أشياء خارجة عن حدود العملية النقدية بل الشرط في الدرس الأدبي التاريخى أن ينسى عصره الراهن الذى يعيش فيه وينقطع عنه وهو يغوص في أعماق عصر غابر كى يعيد بناء الماضى ويستعيد الصورة كما كانت لدى أهلها وهذا شيء جد عسير .

ونجد خطراً آخر على الأدب والنقد وهو "التضخم" أعنى تضخم النص النقدى وتعدد الآراء فيه، وإذا أنت فتشت عن طائل أو جدوى أو داع نقدى وراء ذلك ما وجدت شيئاً بل تجد كلاماً عن الأدب مملوءاً بالتاريخ وعلم الاجتماع وعلم النفس وغير ذلك في غيبة وضياع الحقيقة الأدبية .

يقول د. أحمد كمال زكى " وبقدر ما تضخم نقد النص بمجاهدات النفسيين ازدحم بالتاريخيات وغيرها من الإنسانيات بحيث ضاعت الحقيقة الأدبية أو كادت ولتلافى هذا يجب على الناقد ألا يسرف في البعد عن فنية النص ."[1]

ويمكن أن نعرض نموذجاً للتحليل النفسى الذى قام به الدكتور شكرى عياد لقصيدة إبراهيم ناجى خواطر الغروب[2] والتى وضعها تحت مجهر التحليل النفسى فتضخم الحديث وكثر في علم النفس على الرغم من تحرز د. عياد الذى وضع شرطين لقبول التحليل النفسى " أولهما ألا يتعسف الدارس فى استعماله وعلامة التعسف أن يكون التفسير واضحاً بيناً مقنعاً فيعدل عنه إلى تفسير بعيد أقل إقناعاً، **والشرط الثانى** : ألا يفترض في التفسير النفسى الذى يقدمه التحليل النفسى أنه كل شيء في القصيدة فإن هذا التحليل لا يكشف كل أسرار النفس الإنسانية إنما يكشف بعض رواسب الطفولة في وجدان الراشد، وليست هذه كل شيء في العمل الأدبي ولا تعزي إليها قيمته ".[3]

والحق عندما بدأ د. عياد في تحليل القصيدة بالمنهج النفسى لم يفلت من تضخم النقد والابتعاد عن القصيدة وتحليلها بأشياء لا تمت لها بصلة وبذلك نقض الشرطين الذين ذكرهما محترزاً من استخدام منهج التحليل النفسى وذلك لأنه قام بكتابة ما يزيد على أربع صفحات لا علاقة لها بالنقد الأدبي لكنها حديث جميل في علم النفس ولا تقدم أو تؤخر في فهم القصيدة فهو على سبيل المثال يقول " في هذه القصيدة حزمة انفعالية ترجع في منشئها إلى المرحلة الفمية في حياة الطفل، ولشرح ما يقصد علماء التحليل النفسى .

---

(1) د . أحمد كمال زكى .دراسات فى النقد الأدبي ط دار الأندلس الثانية سنة 1980 صـ 15 .

(2) مطلع القصيدة :

قلت للبحر إذا وقفت مساءا	**كم أطلت الوقوف والإصغاءا**
وجعلت النسيم زاداً لروحى	**وشربت الظلال والأضـــواءا**

(3) مدخل إلى علم الأسلوب ص 80 .

بهذه المرحلة نقول إجمالاً: إن الأشهر الستة الأولى من حياة الطفل الرضيع تتميز بتركيز حياته النفسية كلها حول فمه: فالفم هو مصدر المعرفة، ومصدر الوجدان والنزوع جميعاً (لا تتميز هذه المظاهر النفسية بعضها عن بعض في حياة الرضيع) هو يرضع بفمه ويناغى بفمه وإذا أراد أن يختبر شيئاً دفع به إلى فمه وإذا تأملته وهو يرضع ثدى أمه وقد أغمض عينيه في استغراق منتش، وربما تصبب عرقاً بعد إتمام الرضاعة أدركت أن هذه العملية تمثل عنده اندماجاً كاملاً بالأم، وإذا نظرت إليه حين تنزع الأم ثديها منه لأمر ما قبل أن يتم الرضاعة رأيت كل أمارات الغضب والفزع في هذه المرحلة من حياة الطفل يبدأ تعلقه الشديد بأمه، فهى مصدر هذه اللذة العميقة التى تكاد تشغل مساحة وعيه كلها، لأنه وخصوصاً في الأشهر الثلاثة الأولى إن لم يكن يرضع فهو نائم ، ولعله يحلم بالرضاعة وهو نائم أيضاً كما يبدو من حركة فمه إن نهاية مرحلة الرضاعة تمثل النهاية الفاجعة لهذه السعادة الغامرة (كانت أمهاتنا يعرفن ذلك جيداً قبل أن نكبر نحن ونتعلم ونقرأ عن التحليل النفسى فمن أقوالهم المأثورة: إن أول حسرة تنزل في قلب الطفل حين يفطم) .

ولكن هذه النهاية لا تكون مفاجأة صرفاً فحوالى الشهر السادس يبدأ الطفل يفتقد أمه حين تغيب ويصرخ حتى تأتى إليه فكأنه يشعر بالخوف من فقدها ثم يتقبل فكرة أنها شيء منفصل عنه، تحضر وتغيب وهذه هى البذرة الأولى للوعى بالذات المستقلة فهذا الوعى لا ينبت ولا ينمو إلا في أرض الألم والحرمان" [1]

هذه صفحة إلا أقلها من أكثر من أربع صفحات. حديث جميل في علم النفس لا يخص النقد في شيء [2]

(1) د . شكرى محمد عياد .مدخل إلى علم الأسلوب ص 81 .

(2) يقول د . عياد "إجمالاً" وكأنه يريد الإيجاز فماذا لو أطنب وكذا قوله "حزمة انفعالية" استخدام لمصطلحات جاهزة غير نقدية.

كل ذلك أدى إلى تضخم الكتابة حول القصيدة بدون داع لذلك أدرك د. عياد هذه النقطة واستشعر الخطر فقال " وإذا عدنا إلى تأمل الصور في هذه القصيدة وجدنا أن التحليل النفسي لا يفسرها تفسيراً كاملاً " .[1]

وقال أيضاً " ينبغي الآن أن نترك هذا الفهم للقصيدة معلّقاً حتى نبحث الصيغ النحوية المستعملة فيها مسترشدين بالمبادئ التي عرفناها في علم الأسلوب " .[2] وقال أيضاً " إننا لا نستطيع أن تعامل القصيدة وفقاً لاقتراح هولاند – كما لو كان أمامنا مريض نفسى يستلقى مسترخياً على الكنبة المعهودة، ويطلق العنان لخواطره المكبوتة ، ولكن ينطق هذه الخواطر منظومة " على فرض أننا نصلح أن نكون محللين نفسيين " فالشاعر يختلف عن المريض النفسى، والشعر المنظوم يختلف عن الخواطر المتناثرة المبتورة التي تقفز إلى سطح الشعور بلا نظام إن الحلم الشعرى يختلف عن أحلام الليل او أحلام اليقظة فقلما أبدعت هذه الأحلام شعراً، الحلم الشعرى لا يرضينا بتعبيره عن رغبات دفينة، ولكنه يرضينا حين يجعل لتجاربنا – أياً كان مصدرها – شكلاً متكاملاً " .[3]

تضخم الحديث – إذن – حتي أوشك أن يناقض بعضه بعضا فما تثبته مقالة تحاول أن تنفيه أخرى ونقول ما دام علم النفس عاجزاً عن تفسير القصيدة وتحليل صورها وصيغها النحوية وغيرها. فما فائدة هذا الحديث الضخم الذى يغادر النص بجملته .

وما دام الناقد متحفظاً في الحديث والتفسير للأدب أليس من الأفضل أن يتحدث عن الأدب من الأدب وليس بعلم النفس أو غيره .

---

(1) السابق ص 83 .

(2) السابق ص 84 .

(3) السابق ص 83- 84 .

وبذلك يأتي خطر آخر حين يصبح الناقد رهين "التناقض والتضارب" حيث إن تحليل شاعر ووضعه تحت مجهر الوثيقة النصية لناقدين مختلفين يؤدى إلى تضارب النتائج وتناقضها مثلما فعل النويهى والعقاد مع أبى نواس حينما أرادا إخضاعه للمنهج النفسى فجاءت صورة كل منهما مناقضة للأخرى .

أي أن النتائج التي يصل إليها هؤلاء النقاد تبقى محض اجتهاد وترجيح واحتمال وقد رآها د. طه حسين ضرباً من الظن لا يرقى إلى العلم لذا قال : "والذى أريد أن أصل إليه من هذا كله هو أنى حين أنكرت إخضاع أبى نواس لهذا النوع من التحليل النفسى كنت أعلم حق العلم ما كنت أقول، وكنت أعمد إليه عن إرادة وبصيرة وثقة لأنى أرى كل ما ينتج من إخضاع القدماء لهذا التحليل ضرباً من الظن لا يرقى إلى العلم، ولا ينتهى بأصحابه إلى اليقين ولا يلزم قراءه الاقتناع به والاطمئنان إليه" .[1]

ولا ينتهى الأمر عند هذا الحد بل إن هناك أخطاراً أخرى تتهدد الأعمال الأدبية والنقدية على السواء من مثل "التجميد" للنقد والعمل الأدبي فالناقد في ظل الأساليب المركبة يفسر النقد أو يحكم على الشاعر بأنه واقعي – نرجسى – ماجن – عصابى – إلخ .

ويقول – من وجهة نظره – إنه التفسير الوحيد المعتمد وما عداه يعد خارجاً عن مجال النقد أي أنهم يقفون بالنقد عند أنماط معينة وكلمات معينة وأساليب معينة وهذا يؤدى إلى تجميد النقد والأدب عندها يقول د. محمود الربيعى في معرض الحديث عن النقد السيكولوجى إنه "يصر على تفسير واحد للعمل الأدبي، هو التفسير المعتمد على تلك الطبقات العميقة في نفس المؤلف.

(1) د . طه حسين .خصام ونقد دار العلم للملايين بيروت 1955ط 1 ص 105 .

وهو بذلك يختزل صورة العمل الأدبي في بعد واحد من الأبعاد التي يمكن أن تحتملها هذه الصورة وهو بذلك يضيق دلالة العمل عوضاً من أن يوسع منها، وعلاوة على ذلك يلاحظ أن المدخل السيكلوجى لا يقاوم الإغراء الذى يجعله يذهب في بعض الأحيان بعيداً جداً في تفسير العمل الأدبي " .[1]

وبذلك يعتقد الناقد في ظل الوثيقة أنه قال الكلمة الفصل فيه والتى لا مجال لحديث جديد بعده وهنا تتجمد العملية النقدية عند حد معين، ومن ثم فإنه ينظر إلى بعد واحد من أبعاد العمل الأدبي أو زاوية واحدة يعدها المدخل للعمل الأدبي ولصاحبة. فهو إما أن يدخل من جهة حياة الشاعر أو بيئته أو جنسه أو عصره أو نفسيته أو ظروفه الاجتماعية أو ما شابه ذلك مما لا يمت للأدب بصلة .

وبذلك يتحول النقد في ظلها إلى قوانين تحفظ ويقاس عليها وهذا يقودنا إلى خطر آخر وهو " التعسف " فما دام النقد قواعد وقوانين فلابد أن يكون هناك تعسف في تطبيقها فيلجأ نقاد التحليل النفسى لتطويع العمل الشعرى لفكرة النموذج المرضى أو الشاذ .يقول د. السيد فضل " وهناك أيضاً ما يمكن أن يقال عن عدم تمييز منهج التحليل النفسى بين نص جيد وآخر رديء وأن التحليل النفسى منهج معد سلفاً للدخول على أي نص حتى ولو كان رديئاً لا يفى بتقاليد الفن وعناصره " .[2]

أي أن التعسف ذو شقين الأول: يكمن في فرض قوانين على الأعمال الأدبية التي تند على القواعد والثانى: يكمن في اختيار عدد محدود من الشعراء لهم طبيعة خاصة تناسب القوانين، مما يترتب عليه حرمان آلاف الشعراء من تحليل شعرهم، ولا ذنب لهم إلا أنهم لا يتناسبون مع القانون الموضوع فضلاً على تساوى الشعر الجيد والرديء أثناء تحليل نفسية صاحبيهما .

---

(1) د . محمود الربيعي. مجلة عالم الفكر مقال . بعنوان مداخل نقدية معاصرة سنة 1994 ص 305.

(2) د . السيد فضل. نقد القصيدة العربية مدخل إلى دراسة ميراث الرواد ط منشأة المعارف سنة 2000 الطبعة الأولى ص 161 .

وبذلك يتخلى الناقد في ظل وثيقته عن الأصول البلاغية والنقدية والجمالية وإذا تخلى الناقد عن الأصول التراثية هذه عجز عن تحليل مناطق الجمال في النص وشطح وراء شيء آخر .

وفى استعارة مصطلحات العلوم الإنسانية يكمن كثير من المخاطر فالمحلل النفسى قد يستخدم "الإسقاط" ويجعل المبدع يتصرف بطريقة آلية ويفسر ما في النص تبعاً لذلك فيرى أن الشاعر أو الأديب بدلاً من أن يلوم نفسه على الخطيئة يعتقد لا شعورياً أنه اقترفها ومن ثم فإنه يتهم الآخرين باقترافها، وقد لا يكون هؤلاء الآخرون أشخاصاً بعينهم. وإذا فسر العمل بطريقة التبرير لا يختلف الأمر فالأديب في يده موضع اتهامات هو وأبطال القصة أو القصة الشعرية ثم يشفق على هؤلاء الأبطال لأنه يعلم لا شعورياً أنه في قسوته عليهم إنما يقسو على نفسه في حقيقة الأمر .

وهذا يجرنا إلى شيء آخر فالمحلل النفسى قد يغادر النص وقد يغادر مؤلف النص وأبطاله ليتحدث عن نفسه هو "ففرويد كان يدافع عن نفسه إذ أحس بوخز في ضميره، لأنه اعتقد أنه اشتهى أمه في طفولته، ولأنه يذكر أنه في طفولته كان كارهاً لأبيه – فدفاعه عن نفسه يكون إذن، بأن يلصق هذا الاتهام النفسى بجميع الأطفال وبذا يستحيل الاتهام إلى طبيعة عامة لا يكون هو بالنسبة لها استثناء". [1] واستخدام هذه المصطلحات وانتقالها إلى مجال النقد الأدبي حتى باتت تشكل خطراً. أدى إلى "الغموض والالتواء". يقول د. صلاح فضل "قد يستعير الناقد بعض المصطلحات دون توضيح لإطارها المرجعى مما قد يؤدى له تدخل النظم والغموض". [2]

---

(1) يوسف ميخائيل أسعد. القلق في حياة الأديب مقال بمجلة القاهرة العدد 84 سنة 1988 ص 23.

(2) راجع د . صلاح فضل . إنتاج الدلالة الأدبية ص 304.

ولعل مما يثير العجب أن يجعل المحلل النفسى المتلقى مريضاً نفسياً هو الآخر فإذا قال بمرض مؤلف النص فإن المتلقى لا يكون إلا مثله كى يستطيع أن يتذوق أدبه أي أن الإنسان لن يستطيع أن يتذوق كلام المجانين إلا إذا كان مثلهم .

يقول د. سامى الدروبى "إن الخلق الفنى يعوض "عوز الحياة"، ويميل إلى إطلاق عقد نفسية تعوق حياة الفنان، ولآثار الخلق الفنى من النتائج في نفس المشاهد والجمهور مثل ما لها في نفس الفنان، فالجمهور الذى يعيش تلك الظروف النفسية ذاتها، ويعانى تلك الحاجات الحيوية ذاتها يتذوق الأثر الفنى على هذا الأساس "[1]

ولا يكتفى النفسيون بذلك بل يجعلون علاقة وثيقة بين الفن والجريمة "إن عدداً من الأدباء كانوا مجرمين في الوقت نفسه لأن ينبوع الميل إلى التعبير الفنى والى الإجرام واحد " .[2] ولعل هذا ما حدا بالدكتور ناصف إلى القول بأنهم يفسرون المعنى في ضوء اللامعقول يقول "كشف فرويد عن المعنى في مجالات اللامعقول والحلم واختلالات النفس وأمراض العقل والسقطات غير المقصودة " .[3] وحسبنا الآن أن نوضح كيف أضرت هذه النظرة بالنقد حينما وقع بعض النقاد أسراها فوقفت حجر عثرة في طريق نهضتنا النقدية فمن المعروف أن بذور النهضة النقدية ظهرت مع طلائع " مدرسة الديوان " .[4]

تلك التي كان يؤمل لها أن تكون شمساً نقدية لا تغيب ولكنها لم تفلح في إرساء دعائم النقد الأدبي الحديث على الرغم من شدة تأثير هذه المدرسة في النقد والنقاد اللاحقين حتى اليوم.

---

(1) د . سامى الدروبي . علم النفس والأدب الطبعة الثانية دار المعارف د . ت ص 234 .

(2) السابق ص 235 .

(3) د . مصطفى ناصف . دراسة الأدب العربى ص 129 .

(4) هذا لا يفقد المدرسة قيمتها ، فيكفى روادها أنهم حاولوا نقل النقد الأدبي من دور الركود والموت فنفخوا من روحه لذلك فدورهم النقدى لا يقل أهمية عن دور البارودى فى إحياء الشعر الحديث .

ونقول برغم ذلك فإن روادها قد ابتعدوا عن معنى الأدب الحقيقى ولم يضعوه في مكانه المناسب: يقول المازنى في نقد شعر حافظ مبيناً أهمية الصدق في الشعر "أو ليس يكفيكم أن يكون على الشعر طابع ناظمه.

وميسمه وفيه روحه وإحساساته، وخواطره، ومظاهر نفسه سواء أكانت جليلة أو دقيقة شريفة أم وضيعة: وهل الشعر إلا صورة للحياة ؟ " .[1]

فالشعر لا يعد وإلا أن يكون صورة أو نسخة للحياة لا تختلف عنها شيئاً ولم يكتف في ذلك بل يجب أن يطابق الشعر الواقع الخارجى وإلا أصبح محكوماً على صاحبه بالإخفاق .

لقد نظر المازنى في قصيدة حافظ التي يهنيء فيها السلطان عبد الحميد بعيد جلوسه وعلق على قوله :-

سلوا الفلك الدوار هل لاح   على مثل هذا العرش أو راح كوكب

وهل أشرقت شمس على مثل ساحة   إلى ذلك البيت "الحميدى" تنسب؟

وهل قر في برج السعود متوج   كما قر في "يلديز" ذاك المعصب ؟[2]

يقول المازنى "فقد لاحت الكواكب على خير من هذا العرش وطلعت الشمس على أبدع من تلك الساحة للبيت، وقرت ملوك لا يقاس بهم عبد الحميد كما لا تقاس أنت يا حافظ بشكرى". [3]

وكأن النقد تحول – على أيديهم – إلى تجريح للأشخاص لا نخرج منه بطائل سوى مطابقة الكلام للواقع الخارجى يقول المازنى ثم تأمل بالله قوله من قصيدة يرثى بها الأستاذ الشيخ محمد عبده:-

.... فمال إلى الثرى   ومالت له الأجرام منحرفات

---

(1) شعر حافظ بقلم المازنى ط1 1915 مطبعة البسفور ص 5.

(2) الأبيات في الديوان ص16 جـ1 ، ط 1 الهيئة العامة لقصور الثقافة ويلديز كان قصر الخلافة بالأستانة .

(3) شعر حافظ بقلم المازنى ص 15 .

وشاعت تعازى الشهب بالملح بينهـا   عن النيـر الهـــادى إلى الفلـــوات
بكى الشرق فارتجت له الأرض رجـة   وضاقت عيون الكـــون بالعبـــرات

من هو الشيخ عبده أو غيره حتى تميل لموتـه الأجـرام وتـشيع مـن أجلـه تعـازى الشهب وترتج لحينه الأرض، وتضيق لمصرعه عيون الكون بالدموع؟ لقد مات النبيـون والمصلحون ومات العظماء وأودى رجال السيف والقلم والكون مازال علـى عهـدهم بهه أيام كانوا أحياءً يرزقون" .[1]

إن محاسبة الشاعر باسم الواقع يوقع في مثل هـذا الخلـط والارتبـاك والبعـد عـن النص ومحاسبة الشاعر لشخصه وليس لشعره يقـول المـازنى مكمـلاً "إن في مثـل قـول حافظ هذا تضليلاً للنفوس وتدليساً عليها وتغريراً وزجراً لهـا عـن إبـصار الحـق وعـن عرفان قدرها" .[2]

إن كل ما اقترفه حافظ من إثم هو أنه ذكر محاسن الموتى كيـف يكـون لـه ذلـك؟ هذا يجعله مضللاً ومدلساً ومغرراً بالنـاس عـن إبـصار الحـق، تحـول النقـد إلى سـباب شخصى وتجريح وخروج، والنص ليس له قيمـة سـوى إعـلان الحـرب علـى صـاحبه ونقول إن هذا الكلام ليس نقدياً.

إن ولاء مدرسة الديوان – في أكثره – كان للنقـد الأجـنبي وعزلـوا أنفـسهم عـن التراث العربى واتهموه بالعجز والعقم فكانـت النتيجـة اهتـزاز الرؤيـا أمـامهم وعـدم استيعابهم للنقد الأجنبي أو التراث العربى على السواء يقول المازنى "ولقد كتب نقـادة العرب في الشعر على قدر مـا وصـل إليـه علمهـم وفهمهـم ولكـنهم لم يجيئـوا بـشيء يصلح أن يتخذ دليلاً على إدراكهم لحقيقته " .[3]

(1) السابق ص 15 .
(2) السابق ص 16 .
(3) السابق ص 6 .

ويقول "إن إجماع كتاب العرب وتوافقهم دليل على تقصيرهم وتفريطهم وأنهم كانوا يقلد بعضهم بعضا إن لم يكن دليلاً على ما هو أشين". [1]

هل صحيح أن نقاد العرب لم يفهموا الشعر ولم يدركوا حقيقته، وهل كان الشعراء مقصرين حقاً ؟ إنني أرى في هذا تحاملاً شديداً على التراث العربي وأصحابه وهذا ناتج كما قلت عن ولاء وانتماء كاملين للنقد الأجنبي .

لقد انتقد المازني حافظاً في قصيدته زلزال "مسينا" التي مطلعها : [2]

نبئاني إن كنتما تعلمان	**ما دهى الكون أيها الفرقدان؟**
غضب الله أم تمردت الأر	**ض فألحت على بني الإنسان**
ليس هذا سبحان ربي ولا ذا	**ك ولكن طبيعة الأكوان**
غليان في الأرض نفس عنه	**ثوران في البحر والبركان**

يقول المازني "ترى ما عسى قول حافظ يكون لو سأله سائل: ماذا ذهبت إليه في هذه القصيدة وإلى أي غاية نزعت وأى صورة قصدت تصويرها وأى حقيقة أردت تقريرها". [3]

هل كل قصيدة يجب أن تجيب عن هذه الأشياء

1- الغاية والهدف
2- الصورة
3- الحقيقة
4- المذهب

(1) السابق ص 6-7 .
(2) القصيدة في الديوان ص 215 .
(3) شعر حافظ ص 55-56 .

وإذا لم يجب لنا الشاعر عن هذه نحكم عليها بالإخفاق ؟

إن في كلام المازني مخالفة لرواد النقد الأجنبي الذين انطلقوا من عباءتهم فكولروج يرى أن القصيدة لا تعنى وإنما تكون، أما كروتشه فيرى أن العلم له أهداف محددة أما الفن فلا هدف له إلا أن يكون يقول د. رشاد رشدى:

"لقد ظل المفهوم الرومانسى للأدب سائداً إلى أن جاء الناقد الإيطالي" بندتيوكروتشى" في 1908 ونادى بأنه ليس صحيحاً بأن كل فن تعبير ولكن الصحيح أن كل تعبير فن، وبذلك فليست مهمة الناقد أن يكشف عما يعبر عنه العمل الفنى بل أن يرى العمل في ذاته لذاته فلا يقيمه بمقاييس خارجه عنه سواء كانت هذه المقاييس خلقية أو اجتماعية أو تاريخية أو لغوية ؛ لأن كل ما لا ينبع من العمل الفنى نفسه هو في الواقع دخيل عليه". [1] أما ت. س إليوت فقد قدم مقالته المعروفة" بالتقاليد والنبوغ الفردى" وهى التي فند فيها" فكرة أن الأدب تعبير عن المجتمع أو الشخصية كما أقام مفهوماً جديداً للفن – عندما فرق بين العلم والفن – فالعلم دائماً يسعى إلى تحقيق هدف معين أم العمل الفنى فلا هدف له إلا أن يكون". [2]

وبذلك أصبح العمل الأدبي كياناً مستقلاً له حياته الخاصة نعرفها عن طريق التحليل" فتحليل العمل الأدبي من ناحية بنائه ونسيجه يزيدنا علماً دون أن يخرجنا عنه، أما تفسير العمل الأدبي في ضوء آرائنا والانطباعات أو الظروف التي أحاطت به والعوامل التي أثرت في إنتاجه فكل هذه أشياء لا تقربنا من العمل الأدبي بل تبعدنا عنه". [3]

إن المازني لم يحلل القصيدة ولم يقربنا منها بل ينظر إليها دون تعمق في القراءة، ثم يكون حكمه سيفاً قاطعاً على رقبة مؤلفها لا يستطيع أن ينجو منه ولا ذنب للمؤلف في شيء أى إلا أنه وقع في يده .

---

(1) د . رشاد رشدى . ما هو الأدب ص 73-74 .

(2) د . رشاد رشدى . ما هو الأدب ص 73-74 .

(3) د . رشاد رشدى . ما هو الأدب ص 73-74 .

ويكمل المازني حديثه قائلاً "إن القصيدة من أولها إلى آخرها لا غرض لها ولا مرمى". [1]

نقول إن فكرة الغرض تضلل النقاد حيث إنهم يبحثون في القصيدة عما يتناسب والغرض وما يخالفه لا يعتد به.

لم ينته الأمر بالمازنى عند هذا الحد بل إنه يرى أن الفضل والمزية في القصائد تكمن في المعانى التي ترشدنا إليها والغرض الذى تهدف إليه يقول "ليس من فضل ومزية لقصيدة من القصائد إلا بحسب المعانى التي يريد الشاعر والغرض الذى يؤم، وعلى قدر روعة الموضوع وفخامته، أو رقته ولطافته ينبغى أن تكون روعة المعانى وفخامتها أو رقتها وظرفها، فإنه ليس أدل على سقم الذوق وتخلف الملكة من تباعد ما بين الغرض وطريقة العبارة عنه وتعادى ما بين المعنى ولفظه". [2]

لقد جعل المازني المعنى يمكن أن يقوم بمعزل عن اللفظ، وأعاد قضية اللفظ والمعنى إلى الساحة مرة ثانية كما أن القصيدة لابد أن تكون ذا غرض معين وهذا شيء ليس بجديد وهو يرى أن هناك موضوعات في نفسها فخمة وأخرى رقيقة وثالثة ظريفة وهكذا .

إن الحديث عن الشعر هكذا يدل على شيئين أو لهما استخدام للمصطلحات خاوية مطاطة تصلح لكل شيء، وقد لا تصلح لشيء على الإطلاق فلا نعرف معنى روعة الموضوع – فخامته – رقته – لطافته، وما الفرق بينها ؟

وما المقصود بروعة المعانى وفخامتها ورقتها وظرفها؟ وما معنى تخلف الملكة وسقم الذوق؟ كل ذلك على شيء من صعوبة التحديد، لو كان النظر في النص لوجدنا فائدة أكثر وحديثاً أوضح .

---

(1) شعر حافظ ص 56 .

(2) السابق ص 52 .

والشيء الثانى: عندما يعجز النقاد عن مواجهة النص وتفقر أدواتهم يلجأون إلى مثل هذه المصطلحات التي توراى عجزهم وتخفى ضعف أدواتهم وبالتالى يكون هروبهم الوحيد هو نثر الأبيات في الشعر الذى لا يمكن بأي حال أن يساوى الشعر .
لذا ليس عجيباً أن نجد المازني يتساءل دائماً ماذا يعنى حافظ بقوله ثم يقوم بنثر الأبيات بطريقة ساخرة فمثلاً يقول "ماذا يعنى حافظ بقوله" :

رأيت فيها بساطاً جل ناسجه   عليه فاروق هذا العصر يختال !
بمشية بين صفى حكمة وتقى   يحبها الله لا تيه ولا خال

والجواب على هذا – بعد مراجعة البيتين – هو أنى لا أظن حافظاً يعنى شيئاً، وإنما هى ألفاظ مرصوفة لا يعلم إلا شيطانه البليد الذى وكله به إبليس كيف وفق بينها، أما الذى أعلمه أنا فهو أنه أراد أن يمدح الأستاذ الإمام ويصف حضرته كما يزعم شارح الديوان وإن كنت لا أفهم من البيتين إلا أنه قصد إلى هجائه، والتهكم به والسخرية منه، لأنه يقول إنه رأى في دار الأستاذ بساطاً جل ناسجه (أعتذر للسائل عن عجزى عن تفسير قوله جل ناسجه!)

وأنه رأى الأستاذ الذى هو عمر هذا العصر يتبختر على هذا البساط ويرفع يديه ويضعها في المشى اختيالاً (وهو المفهوم من قوله يختال) وإنه كان يمشى بين صفين صف حكمة وصف تقى كما يمشى الضابط بين صفوف الجنود وأن الله يحب هذه المشية التي ليس فيها لا تيه ولا خيلاء (مع أنه قال إنه رآه يختال) هذا ما أفهمه وهى صورة مضحكة جداً إذا كان الغرض منها المدح ومن لى بمن يعلمنى هذه المشية التي يحبها الله ؟ !".[1]

إن فكرة الغرض والبحث عنه داخل القصيدة ضللت الناقد وجعلته يبحث عنه وذلك بنثر أبيات القصيدة، ومثل هذه النظرة أضرت بالنقد والأدب على السواء وحرمت النقد الأدبي من تطور كان يتوقع له بل إن الناقد يضع العقبة تلو الأخرى

(1) شعر حافظ ص 33 .

في طريقه فنراه يحترز لذا كثرت الجمل الاعتراضية – وهو المفهوم من قوله يختال –، مع أنه رآه يختال فهذا نثر مخطئ للأبيات وتحامل شديد على صاحبها وفى تقديرى أنه لو قال بدلاً من (أعتذر للسائل عن عجزى عن تفسير قوله جل ناسجه)

لو وضع مكانها أعتذر للسائل عن عجزى عن تحليل الأبيات لكان أفضل وأصدق مع نفسه ومع الواقع حيث إنه من الممكن أن يأتى آخر ويدخل إلى الأبيات قبل أن تشوه وتمسخ هكذا .

يقول المازني "وما عساك تقول إذا سمعت قوله في مطلع قصيدة يمدح بها الجناب العالى يهنئه بعيد الفطر :

مطالع سعد أم مطالع أقمار   تجلت بهذا العيد (أم تلك أشعارى) ؟

فإن في قوله (أم تلك أشعارى) من السماجة وسقم الذوق والغرور ما لا يطاق، وليت شعرى أكان حافظ يمدح الجناب العالى أم يفاخره ويتبجح عليه بقوله من هذه القصيدة بعينها :

كذا فليكن مدح الملوك وهكذا   يسوس القوافى شاعر غير ثرثار [1]

إن النقد أصبح مصطلحات وأكليشيهات تلصق بالشعراء دون تبرير انظر إلى السماجة – سقم الذوق – الغرور هنا تجريح للشاعر وهذا كلام من الممكن أن يقوله أى إنسان يكره حافظ إبراهيم فلا جديد فيه، وهذا التجريح والسباب الشخصى لا يقدم ولا يؤخر في فهم النص، لو كان الحديث في لغة النص المستخدمة لكان أجدى وأنفع، أما هذا فلا يؤدى إلى تقدم وازدهار وفائدة تجنى من وراء النقد.

لم ينته الأمر مع المازني عند هذا بل نراه يتهم (حافظاً) ولا ذنب له إلا أنه ليس صادقاً في شعره ولابد أن يطابق شعره الواقع الخارجى يقول المازني :

"ولو كان للأدب حكومة تنتصف له من المسيىء، وتكافيء المحسن لكان أقل جزاء حافظ على ما ارتكب من الشعر أن يبتاع ما اشتراه الناس من كتبه ثم يحرقها

(1) شعر حافظ ص 32 .

بيده لأن شعره جناية على الأدب، وأنت فقد تعلم أن من الشعر ما يكون آثماً، ومنه ما هو بريء صالح، أما الآثم فذلك الذى يفسد الذوق، ويعود الناس الكذب ويضلل النفوس وشعر حافظ من هذا النوع .

وذلك لأن حافظاً ليس صادقاً في شعره، فهو يذم اليوم ما امتدحه بالأمس وإنما نراه يفعل ذلك لأنه ضعيف الذهن " .[1]

إن هذه الأشياء كانت تقوى لدينا لو وضح المازني كيف يفسد شعر حافظ الذوق ، وكيف يعود الناس الكذب ويضلل النفوس ؟

إن ذلك كان ينمو لدينا لو وضح لنا المازني المراد بالصدق في الشعر إنه يتهمه بعدم الصدق في الشعر بسبب أنه يذم اليوم ما امتدحه بالأمس .

إن الحكم قاس جداً بعيداً عن النص بل لا رفقة فيه ولا هوادة، ترى لو كان نص حافظ أمام المازني ونظر في نسيجه وترك ما عداه هل كان الموقف سيظل ثابتاً أم أن هناك كلاماً آخر يمكن أن يخطو بالنقد إلى الإمام .

أما فى معرض الموازنة بين شاعرين فمن المفروض أن يكون البحث أجدى وأقوى ولكن غلب عليه المحاباة والظلم .

يقول موازناً بين حافظ وشكرى :

" هاتوا قصيدة لحافظ حقيقة بهذا الاسم نأتكم ببيت واحد من ديوان شكرى يفضل كل ما قاله حافظ وأضرابه وبعد، فبماذا يفضل حافظ شكرى ؟ أبسرقاته التى لا تحصى وإغاراته التى يكاد يخطئها العد ؟ أم بتشبيه بصفراء مسلولة تنسى اليهود الذهب ؟ أم بسقم خياله الذى زين له أن يقذف بالوابور من فوق الجسور ليحض الناس على البذل لجمعية رعاية الأطفال ومواساتها بالمال أم بقوله يصف الجرائد ؟

جرائد ما خط حرف بها لغير تفريق وتضليل
يحلو بها الكذب لأربابها كأنها أول إبريل

(1) شعر حافظ ص 14 .

وفيها من ثقل الروح وبرود الفكاهة وجمود الخيال ما لا يخفى على العامى فضلاً عن الأديب).[1]

إن الكلام هنا مرسل ، لذا نأى بالحقيقة النقدية. يقول المازنى إن شكرياً "أسمح خاطراً وأخصب ذهناً، وأوسع خيالاً"

إن الحديث هنا عن الشاعر وليس الشعر وتقديم شكرى لأسباب تخصه هو فى ذاته ولا تخص شعره وكذلك تأخير حافظ. إن وضْع شعر بإزاء شعر أخر وبحثهما عن طريق مستويات اللغة الموسيقى، والتوافق الجمالى – المفردات – التراكيب – الأفعال وغيرها من أسس البناء والخطاب يؤدى إلى إبراز الخصائص الفنية لشعر هذين الشاعرين .

انظر إلى تعليقه على إحدى القصيدتين مقارناً بين حافظ وشكرى " وأنت أيها القارئ فقل أيهما أبعد غاية، وأرشق معنى، وأرق فكراً، وألطف تخيلاً"

فالشاعر المقدم هو من كان : أرشق معنى ، أرق فكراً ، ألطف تخيلاً. كلام حسن لو وضح لنا المازنى ما المراد بهذه الكلمات. اقرأ إحدى مقارناته الأخرى .

" وبعد فإن حافظاً إذا قيس إلى شكرى لكالبركة الآجنة إلى جانب البحر العميق الزاخر، وحسب القارئ أن يتأمل ديوانيهما ليعلم ما بينهما من البعد وليعرف كيف يقعد الخيال بحافظ ويسمو بشكرى فى سماء الفكر، وكيف يجنى التقليد على الرجل ويغلق فى وجهه أبواب التصرف والتفنن، فإن حافظاً قد حذا فى شعره حذوا العرب وقلدهم فى أغراضهم وفرط عنايتهم بصلاح اللفظ وإنْ فسد المعنى، وشكرى قد صدع هذه القيود وفكها عن نفسه لعلمه أن المقلد لا يبلغ شأو المبتكر، وأنك مهما قلدت العرب فلن تأتى بخير مما جاءوا به " .[2] إن الناقد يعبر عن فقده الثقة بتراث

---

(1) شعر حافظ ص 12-13

(2) شعر حافظ ص 10

أجداده الذين سبقوه منذ مئات السنين وكأنه لا قيمة له وعلى الشاعر الجيد أن يضرب به عَرض الحائط لأنه أصبح أغراضاً دراسة مستهلكة .

لذلك اتجه رواد مدارسه الديوان إلى النقد الأجنبي ينهلون منه بداع وبدون ويستزرعون ما أخذوه فى تربة جديدة قد تقبله وقد تلفظه، أو يحاولون فرضه بالقوة .

إن عيب حافظ يكمن في أنه سار على نهج العرب وحذا حذوهم وهذا لا يليق بالعصر الحاضر، لأن التراث من وجهة نظر المازنى امرأة مسنة أو دمية خفية الملامح لا روح فيها ولا ابتكار .

أما الأمر مع ناقد معاصر – كالدكتور ناصف – في تناوله لشعر أبى نواس من وجهة نصر القدماء والمعاصرين فإنه يختلف يقول "أما المحدثون فعناهم من أمره خروجه على بعض مراسم القصيدة العربية وعناهم كذلك خروجه على حد تعبيرهم من الأطلال إلى الخمر إن كان قد أخلص لذلك. وكان أبو نواس شخصية جذابة لنه سار السيرة التي يحبها وحاول أحياناً أن يطابق بين سيرته وفنه، وهنا نجد موقف النقاد المتقدمين مختلفاً عن ذلك اختلافاً أساسياً. المتقدمون معنيون بشعر أبى نواس من حيث صلته بالشعر العربى، ومعنيون بتقويمه فى داخل إطار هذه الصلة ، فالتقويم فى نظر المحدثين هو الارتداد من الشعر إلى الشخصية أو الإقبال من الشخصية إلى الشعر، إن كانت هاتان العبارتان متساويتين .أى أن المحدثين ينحرفون عن فكرة بناء أبى نواس لبنات فى صرح الأدب العربى على حين أن هذا هو الذى أهم المتقدمين. كان المتقدمون حقاً يشكون فى مذهب أبى نواس من حيث الدين والأخلاق بمعنى ما من معانى الأخلاق، ولكنهم كانوا يلاحظون أن الشعر يمكن أن يبحث بمعزل عن الاعتقادات الدينية والخلقية والسيرة الشخصية. هذا هو الفرق " .[1]

إن الرواد لم يطوروا ما وصل إليه المتقدمون ولم يحرصوا على البناء، عليه بل إن نقدهم قلب النقد القديم عقباً على رأس، وغلب عليهم النظر للنص كوثيقة ، ومن ثم

---

(1) د . مصطفى ناصف . قراءة ثانية لشعرنا القديم ص 23 .

أدين النص باسم شخصية الشاعر أو سيرته أو مرضه وصحته النفسيين ، وغيرها، وضاعت جهودهم فى خضم هذه النظرة بل ضيعوا ما ورثوه عن أجدادهم من تراث لو أُحسن توظيفه وتعهده بالرعاية لأثمر لنا مع مرور الوقت ما أزاح العقبات من طريقنا بدلاً من كوننا نتحسس الطريق نهتدى تارة ونضل أخرى .

لذلك يعدهم د. ناصف تركوا الميدان - ميدان الأدب العربي - ليبحثوا فى شيء آخر يقول : " أبو نواس فى نظر المتقدمين شاعر عربى أو منتسب إلى الأدب العربي، وأبو نواس فى نظر بعض المحدثين على الأقل شاعر جذاب من حيث علاقة شعره بشخصيته، فهم إذا يخرجون من الميدان، يتركون ميدان الأدب العربي ليبحثوا فى ميدان الشخصية النواسية، والغريب أن المتقدمين نظروا إلى تلك الشخصية والبحث فيها نظرة الريب، لقد كان الشعر فى نظرهم عملاً من الأعمال، والعمل كما يعرفون قد يختلف عن النية، وقد يطابق النية ولكنه – على كل حال - شيء أخر غير النية، وقد علمتهم آداب الإسلام أن ينظروا إلى الشعراء بحسب أعمالهم أو شعرهم لا بحسب نواياهم أو شخصياتهم كما يقال الآن " .(1)

إن المتقدمين كانوا أقدر الناس على دراسة حياة أبى نواس والحكم عليه من خلالها، ولكنهم لم يخوضوا فى مثل هذه الأشياء، لأنهم كانوا ينظرون إلى شعره أولاً قبل كل شيء ثم يقومون بمقارنته بالشعر القديم ويرضون أو يسخطون على الشعر من حيث هو شعر بصرف النظر عن شخصية صاحبه .

" المتقدمون يبحثون عن شعر أبى نواس من حيث قدرته على أن ينافس الشعر القديم، ويرضون عنه أحياناً دون ما نظر إلى شخصيته صاحبه لأن علاقته بالشعر القديم كانت فى رأيهم علاقة صحية لا يذوب فيها أحد الطرفين من أجل الآخر وقل مثل ذلك فى شعر بشار .

---

(1) د . مصطفى ناصف. قراءة ثانية لشعرنا القديم ص 23

لقد تساءل بعض الرواد في أسى هل أحب بشار حباً صادقاً ؟ وكان هذا السؤال أهم شيء يعرض له في شعر بشار ولا يستقيم البحث في نظره دون إجابة عن هذا السؤال. وكان في وسع المعاصرين لبشار أن يخوضوا في مثل هذا، وكانوا عليه أقدر، ولكن معاصريه من النقاد رأوا هذا من فضول البحث، ورأوا فيه جزءاً من التجسس الذى نهى الله تعالى عنه، فالشعر في نظرهم بمعزل عن الحب الصادق .

المتقدمون يريدون أن يبحثوا نوع تمثل بشار للحب، والمحدثون – على العكس من ذلك – يشقون على أنفسهم وعلى قرائهم لأنهم يريدون أن يعرفوا هل كان بشار ولياً لذاته فهم أولياء ذات بشار، وهم أولياء لذوات أنفسهم. والذات إذن عندهم أشبه بالحجاب يحجز بينهم وبين النظر إلى عمل بشار كجزء من بناء عظيم هو الشعر العربي . ومن هذا الوجه يحق لى أن أقول إن الرواد أرسوا دعائم الاغتراب عن التراث الذى كانوا حريصين عليه ورب حريص ضل الطريق " .[1] إن الدخول إلى عالم الشعر بفكرة مسبقة ، وثقافة تحجزه عنا تجعلنا نضل الطريق ، فالعقاد جعل من الشعر وثيقة تدل على صاحبه والشعر لا يعدوا أن يكون صورة صادقة تصف حياة صاحبها ولا تنحرف عنها عن طريق الخيال والرمز أو ما إلى ذلك.

لذلك تحدث عن الطبيعة الفنية قائلاً " إنها تلك الطبيعة التى تجعل فن الشاعر جزءاً من حياته، أياً كانت هذه الحياة من الكبر أو الصغر، ومن الثروة أو الفاقة، ومن الألفة أو الشذوذ، وتمام هذه الطبيعة أن تكون حياة الشاعر وفنه شيئاً واحداً لا ينفصل فيه الإنسان الحى عن الإنسان الناظم، وأن يكون موضوع حياته هو موضوع شعره، وموضوع شعره هو موضوع حياته فديوانه هو ترجمة باطنية لنفسه يخفى فيها ذكر الأماكن والأزمان ، ولا تخفى فيها ذكر خالجة ولا هاجسة مما تتألف منه حياة الإنسان " .[2]

(1) د . مصطفى ناصف . قراءة ثانية لشعرنا القديم ص 24 .

(2) العقاد . ابن الرومى حياته من شعره مطبعة حجازى ط 2 سنة 1938 ص 4 ، 5 .

ومن ثم نجد العقاد يتحدث فى حياة ابن الرومى، تطيره – سلوكه – تعليمه – وشعره لا يعدوا أن يكون صورة لتلك الحياة، وشاهد عليها وتكون معرفة البيئة أمراً لا غنى عنه وإلا ضعف التفسير النقدى فمعرفة البيئة "ضرورية فى نقد كل شعر فى كل أمة فى كل جيل". [1]

إن العقاد يستعين بأخبار الشاعر – ومن ضمنها الشعر – فى معرفة مفتاح شخصية الشاعر ومعرفة كونه إنساناً طبيعياً أم أنه مريض يحتاج إلى علاج وهذا شيء عام فى كل نقد لديه يقول فى جميل بثينة "والذى يبدوا لنا من مجمل أخباره التى راجعناها أنه "شخص طبيعى "تصدر منه الأقوال والأعمال التى يعقل أن تصدر عن كل موصوف بمثل صفاته". [2]

والهدف الأول والأخير من قراءة شعره وحوادث غرامه أن نفهم هذه الشخصية ولا شيء غير ذلك يقول :

" فإذا قرأنا شعره وحوداث غرامه فهمناه، وإذا فهمناه سهل علينا أن نعود إلى ما قاله، وما قيل فيه فنعرف منه الزيف والصحيح، ولو على سبيل الترجيح". [3]

إن العقاد وزملاءه قد يغادرون عالم أدبية الأدب جملة وتفصيلاً ليدرسوا أشياء لا تمت إليه بصلة انظر إلى قول العقاد "وقد عنانا فى هذا الكتاب أن نوفق بين البواعث النفسية والعوامل الطبيعية فى سيرة هذين العاشقين وأن نفهم الأدب على مصباح من علم النفس ومن حقائق الطبيعة، فلا نرجع به إلى لفظ تلوكه الأفواه، بل نرجع إلى وشائج طبع تمتزج بالأبدان و الأذهان". [4]

(1) العقاد . شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضى سلسلة كتب الهلال 1972 ص 7.

(2) العقاد . جميل بثينة سلسلة "اقرأ" ط دار المعارف السادسة ص 5 .

(3) السابق ص 6 .

(4) السابق ص 8 .

فى هذا النص يعبر العقاد عن مغادرته أدبية الأدب برمتها والبحث فى علم النفس وطبيعته وترك البحث فى النص، ونقول ما دام البحث فى الشعر أليس من الأجدى أن ندرس اللغة داخله؟ إن حديث العقاد يمكن يصنف تحت أى شيء إلا الأدب أو النقد الأدبي، وهذا أدى إلى انقطاع الصلة بين النقد العربي القديم والنقد الحديث أو قل أدى إلى تأخر الرقى والتقدم النقدى حتى يأتى نقاد يزيلون العقبات التى تعترض طريقنا.

ويكسرون الحواجز بيننا وبين التراث كى نستطيع أن نبني فوق ما بنى الأقدمون ولكن العقاد وزميليه كانوا فى شغل عن هذا وذاك مدرسة الديوان إذن "لها دور خاص يجب أن يحدد – فى بعض ملامحه على الأقل – بمعزل عما يسمى باسم النقد الأدبي". [1]

"إن الصورة التى اقتبسوها بما يشبه الترجمة الحرفية أحياناً – لم تكن خير ما فى الرومانتيكية". [2]

لقد توصل الرومانتيكيون الأوربيون إلى نتائج لم يستفد منها رواد مدرسة الديوان فكولروج يعالج عزل العمل الأدبي عن أصوله فى حياة الشاعر حتى يعيش العمل فى صورة غير شخصية بين أشباهه من أعمال أخرى فى تكامل "والتكامل بين الآثار الأدبية هو نفس الموقف الذى نسبه الأستاذ العقاد فى غمرة التشبث ببعض نصوص غير دقيقة كتبها وردزورث، ولكن الأستاذ العقاد ظن أن المثل الأعلى هو أن تكون حياة الشاعر وفنه شيئاً واحداً ولم يخطر بذهنه قط أن المثل الأعلى هو أن يضحى الشاعر بمشاعره من أجل أن يرى الأدب العربي". [3] إن الوثيقة تنظر إلى العمل الأدبي وتحكم عليه بالقياس إلى البيئة ، الجنس، العصر أو .... أى أن الرديء

(1) د . مصطفى ناصف . قراءة ثانية لشعرنا القديم ص 26 .

(2) د . مصطفى ناصف . قراءة ثانية لشعرنا القديم ص 26 .

(3) السابق ص 26-27 .

هو ما لا يجتذب ذاتي وما لا يشبع سلطتها الوجدانية ولا يغذيها" ومن ليس يشبه عقله عقلي فليس جديراً بالتقدير" .[1] ونتيجة لذلك اتسعت دائرة الرداءة اتساعاً كبيراً، ولأول مرة في تاريخ الأدب العربي تصبح أجزاء كثيرة عزيزة منه فاقدة للحيوية وازدادت المخاطر هذه ويمكن تلخيصها في:-

1- رفض الكثير إن لم يكن معظم الأدب العربي وذلك لأنهم يحاكمون أصحابه ويحكمون على الشعر من خلال نفس صاحبه .

2- دخول نماذج من الشعر الجيد ميدان الاتهام للمرة الأولى وذلك لأنها لم ترق الناقد ولم تعجبه، وبالتالي يتعرض الدارسون والمبتدئون للحيرة في أهم أيقبلون ما رسا ورسخ أم يسيرون مع التيار الجديد فيرفضون ويقبلون حسب أهوائهم؟

3- صدت الوثيقة الناس عن كثير من الشعر العربي باسم الصنعة حيناً وباسم التاريخ حيناً آخر وباسم البيئة والعصر والجنس حيناً ثالث، فأصبحت كثير من نماذج الشعر العربي تحت رحمة هذا السيف فإن لم يستطع شعر أن يرضى المطالب السابقة فهو رديء مردود .

4- وجود هزة نقدية – إذا صح التعبير – ما زالت أصداؤها موجودة .

5- انقطاع الصلة بين الناقد وبين تراثه برغم صدق العبارة " لا جديد لمن لا قديم له "، وصدق العبارة " أول التجديد قتل القديم بحثاً". فنحن مع الوثيقة نريد قديماً بلا جديد أو جديداً بلا قديم حتى يتسنى لنا أن نلوى عنق النص ليناسب ما بين أيدينا من مذاهب حذقناها في الظاهر مع أننا في الحقيقة لا نعرف عنها إلا القليل [2].

---

(1) السابق ص 27 .

(2) لأننا مهما بذلنا فيها من جهد فلن نصل إلى جزء يسير من هذه العلوم ، ولعل الآمدى قد أشار إلى ذلك يقول: " لأن العلم – أى نوع كان – لا يدركه طالبه إلا بالانقطاع إليه ، والإكباب عليه، والجد فيه ، والحرص على معرفة أسراره وغوامضه ، ثم قد يتأتى جنس من العلوم لطالبه ويتسهل عليه ، ويمتنع عليه جنس آخر ويعتذر ، لأن كل امرئ إنما يتيسر له ما في طبعه قبوله

6- الشعر يكون نمطياً – إذا صح التعبير – بمعنى أن الشاعر إن وافق النمط قُبل شعره وإن خالفه رُفض الشعر، فالشاعر مع علماء النفس إما أن يكون طبيعياً – يوافق النمط وإما أن يكون مريضاً .... يخالف النمط، ويكون البحث فى كيفية مخالفة النمط دون فائدة جديدة فى إثراء النقد والأدب .

إن قراء النص يرفضون أن يكون للعمل الفنى معادل سيكلوجى أو تاريخى أو اجتماعي أو ما شابه ذلك .

" فمادة العمل الفنى لا توجد في تاريخ حياة الشاعر وإنما تنبع من العمل ذاته وهى تتبع منطق اللغة لا منطق العواطف وكلما تعمقنا أصل العمل الفنى في حياة الشاعر بعدنا عن معناه الذاتى ". (1)

ويرى الشكليون أنه لا ينبغى "استخلاص نتائج اجتماعية ولا شروح نفسية من بعض عناصر الأعمال الأدبية التي تخضع لضرورة التركيب الفنى فحسب وأن ما يبدو للوهلة الأولى أنه تعبير عن الواقع لا يلبث أن ينكشف عند التحليل الدقيق عن صيغة جمالية مفروضة على هذا الواقع، إذ أن أية شريحة من الحياة كى يعبر عنها في هذا الفن لابد أن تخضع للعرف الجمالى الذى يكسرها مثلما ينكسر الضوء في انتقاله من وسط إلى آخر، ومهمة الناقد الأولى هى تحديد زاوية الانكسار، وهنا نصل إلى المبدأ الشكلى الأساسي وهو "استقلال الوظيفة الجمالية" الذى تخضع له جمع أنماط الإبداع الخيالى ومستويات الأدب". (2)

وبذلك نقول إذا أردنا أن ندرس الشعر يجب أن نبدأ من الشعر فالأدب له معنى ذاتى نحصل ليه من الأدب عن طريق القراءة المنتجة المتذوقة وبذلك يكون نتاج المبدع

وما في طاقته تعلمه ، فينبغى – أصلحك الله – أن تقف حيث وقف بك وتقنع بما قسم لك ، ولا تتعدى إلى ما ليس من شانك ولا من صناعتك" الموازنة ص 378 .

(1) د . ناصف. دراسة الأدب العربى ص 146 .

(2) د . صلاح فضل. نظرية البنائية في النقد الأدبي منشورات دار الآفاق الجديدة بيروت الطبعة الثالثة سنة 1985 ص 64 .

يوازى نتاج قارئ، أما أن نقحم ونفرض على الأدب ما ليس بل ما هو منه براء فإن ذلك ليس دراسة للأدب بل مغادرة عالم أدبية الأدب إلى عالم آخر فإذا أردنا أن ندرس شاعراً كأبى نواس نقول إن له جانبين :

الأول : أبو نواس الشاعر .... نبحث فى الشعر .

الثانى : أبو نواس الإنسان .... نبحث فى شذوذه .

نرجسيته – حياته – عصره – إلخ .

أما مهمة الناقد فإنه يبحث الجانب الأول ويترك الجانب الثانى لعلوم أخرى أولى وأجدر لا يصل فيها إلى نصف المتخصص .

أما إذا خلطنا بين أبى نواس الشاعر وأبى نواس الإنسان ظلمنا الشاعر والشعر معاً وبالتالى النقد الأدبي .

انظر إلى النقاد مع بشار دائماً يخلطون بين بشار الشاعر وبشار الإنسان .

والنتيجة أن شعره ترجمان لحياته اللاهية العابثة، وكأن "بشار" يحرم عليه أن يعبر عما ينبغى أن يكون. وبالتالى يسيء النقاد إليه لأنهم يفهمون حياته فهماً جزئياً ونقول إن بشار له جانبان :

بشار الشاعر .... يجب البحث في شعره .

بشار الإنسان .... البحث في حياته – عصره – بيئته – إلخ .

ونقول إذا أردنا أن ندرس فلاناً الشاعر ألا يكتفى بشعره ؟ الإجابة بالإيجاب لأن الشعر إن لم يكن كافياً فلا يكفى شيء آخر .

وبذلك لا يفرض الناقد عضلاته القوية على النص ولا يلوى عنقه ولا يشتت جهده في أشياء خارج النص فإذا أردنا أن نبحث عن فلان الشاعر ننظر في الجانب الشعرى.

فمثلاً شاعر مثل شوقى أو البارودى كل منهما له جانبان الأول الشاعر والثانى الإنسان .

فشوقي :ـ

الشاعر: – مهمة الناقد أن يكشف لنا جوانب الشاعرية في الشعر وليس جوانب الإنسانية .

الإنسان :– متروك لعلوم أخرى لا دخل كبير لنا بها .

لأنه إن كان ناقداً حقاً فهو أقدر الناس على الكشف عن جوانب الشاعرية في هذا الشاعر ويترك الجوانب الإنسانية التي ليست من شانه والتى لا تفيده في عمله شيئاً بل تؤخره وتعطله وتعطل النتاج النقدى برمته .

وجوانب الأدبية أو الشاعرية هذه تحتاج إلى جهد كبير في توضيحها وكشفها وذلك عن طريق القراءة المتعمقة الواعية الفاهمة الممتعة، فتقرأ القصيدة مرة من مستوى المعجم الشعرى، ومرة من مستوى تركيب العبارة الشعرية ومرة من مستوى النسق والسياق، ومرة من مستوى الجرس والإيقاع، ومرة من مستوى الصورة الشعرية وهكذا .

وهذا يكفى لأن يوضح لنا الناقد سر البنية في القصيدة "وكثيراً ما نجمع بين عدد من الاعتبارات لأن اتباع اعتبار واحد منها قد لا يكون كافياً لاكتشاف ما نسميه بؤرة القصيدة أو دلالتها العميقة، والمهم دائماً هو البدء بأبرز السمات اللغوية عساها تضعنا على أول الطريق لفهم أسلوبي للقصيدة". [1]

وبذلك يكون العمل الأدبي عملاً أدبياً قصيدة – رواية – قصة وهكذا وليس حلماً ولا خيالاً لا شعورياً ولا تاريخياً . فالعمل الأدبي يقول لنا الكثير والكثير حتى وإن لم نكن نعرف شيئاً عن صاحبه أو ظروفه وحياته الاجتماعية والنفسية، لأنه يقول بنفسه وتحليله يجب أن يبدأ منه لا من شيء آخر . لذا ليس غريباً أن يحاول ت. س إليوت هدم بعض المفاهيم التي شاعت وانتشرت عند بعض النقاد ودارسى الأدب، ولعل من أهم هذه المفاهيم ما نحن بصدد الحديث عنه وهو أن الأدب تعبير عن شخصية الكاتب، وأن الأدب لا يكون أدباً إلا إذا صدر عن تجارب الأديب الذاتية

(1) د . شكرى عياد . مدخل إلى علم الأسلوب ص 138 .

المباشرة. لقد دافع إليوت عن حقيقة ثابتة ومهمة في عالم الفن عامة والأدب خاصة وهى أن الفنان الحقيقى "ليس هو الذى ينتظر حتى يعبر عن تجاربه الذاتية المباشرة وحدها، والفنان الأصيل لا يمكن أن يكتفى في كتاباته بألوان التجارب التي تقع لشخصه.

وليس هو الذى يظل صامتاً حتى تقع له حادثة أو تصيبه مصيبة، فلا يصف الحب إلا إذا كابده إى إذا عاش جميع تجارب شخوصها مثل هذا الأديب أديب محدود يدور في نطاق ضيق للغاية". [1]

يقول د. السيد فضل "إن المأزق الذى يقع فيه الناقد حين يحكم على الشاعر بشعره يفوته كما يفهم الناقد المعاصر أن العمل الأدبي قد يقدم أحلام الكاتب لا حياته الحقيقية، وقد يكون قناعاً يتوارى خلفه الشخص الحقيقى، وقد يكون صورة للحياة التي يريد الكاتب أن يهرب إليها، ولهذا فإن من الخطر الاعتقاد بأن حياة الشاعر هى شعره وأن شعره هو حياته". [2]

إن الخلق الأدبي ليس تعبيراً عما يقع لذواتنا فحسب، وذلك لأن الشاعر الذى يجيد فقط حينما يتحدث عن تجاربه الخاصة شاعر محدود الطاقة ضعيف الخيال، والأديب الجيد يبلغ بأدبه درجات الجودة هذه حينما يتخلص من تلك الأعمال والعناصر التي تتعلق بحياته الخاصة .

لذلك فالشاعر الذى يمكنك أن تعرف حياته من شعره لم ينضج بعد على - حد تعبير د. السيد فضل -، وكذلك الشاعر الذى لا يستطيع أن يتجاوز تجاربه الخاصة .

---

(1) د . محمد زكى العشماوى .قضايا النقد الأدبي بين القديم والجديد ، ط دار النهضة بيروت ص 30 ب . ت .

(2) د . السيد فضل . تراثنا النقدى دراسة في كتاب الوساطة للقاضى الجرجانى . منشاة المعارف بالإسكندرية ص 24.

فالخلق الأدبي – كذلك – ليس تصويراً للواقع، فالفنان قادر على خلق التجربة وإن لم تقع له إذا كان فناناً حقيقياً غير زائف أو مقلد أي أنه قادر على أن يخلق ما يحياه الإنسان – أي إنسان – في أي مكان وتحت أي ظروف بمباهجه وأحزانه. ومن هنا يكتب لشعره الخلود، وما حديث الفرزدق وجرير ببعيد عنا، فالفرزدق كان زير نساء وصاحب غزل.

ومع ذلك لا يجيد التشبيب وكان جرير عفيفاً عزهاةً عن النساء وهو مع ذلك أحسن الناس تشبيباً . فالأدب الجيد يتخطى الزمان والمكان أما الأدب الزائف فإطلاق اسم الأدب عليه يكون مجازاً . إن قدرة الشاعر العبقرية تجعله مستعداً لقول الشعر إذا توافر لديه الموهبة والدربة الكافيتان لقوله، فإذا طلب منه الشعر ارتجالاً لم تقعد به موهبته، وانظر في تراثنا تجد الشعراء العظام كانوا يجلسون بين يدي الممدوح وهو في الغالب– الحاكم أو الأمير أو الوزير – ليقولوا الشعر كالخطبة التى تقال ارتجالاً، هذا يدل على الموهبة والقدرة البارعة فتراثنا لم يخل من الحديث عن البديهة والارتجال على أساس أنهما من مزيات الشعر والشعراء .[1]

يقول صاحب العمدة :

" وأعظم ارتجال وقع قصيدة الحارث بن حلزة بين يدي عمرو بن هند فإنه يقول أتى بها كالخطبة وكذلك قصيدة عبيد بن الأبرص " .[2]

ثم يستطرد قائلاً " وكان أبو نواس قوى البديهة والارتجال لا يكاد ينقطع ولا يروِّى إلا فلتة، روى أن الخصيب قال له مرة يمازحه وهما بالمسجد الجامع : أنت غير مدافع في الشعر، ولكنك لا تخطب فقام من فوره يقول مرتجلاً :

---

(1) يقول ابن رشيق: " البديهة عند الكثير من الموسومين بعلم هذه الصناعة في بلدنا من أهل عصرنا هى الارتجال، وليست به ، لن البديهة فيها الفكرة والتأيد ، والارتجال ما كان انهماراً وتدفقاً لا يتوقف فيه قائله " العمدة ص 304 .

(2) أبو على الحسن بن رشيق القيروانى .العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده قدمه وشرحه وفهرسه . د . صلاح الدين الهوارى – أ . هدى عودة ص 319.

منحتكم يا أهل مصر نصيحتى ألا فخذوا من ناصح بنصيب
رماكم أمير المؤمنين بحيّة أكول لحيّات البلاد شروب
فإن يك باقى سحر فرعون فيكم فإن عصى موسى بكف خصيب

ثم التفت إليه وقال : والله لا يأتى بمثلها خطيب مصقع فكيف رأيت ؟ فاعتذر إليه وحلف إن كنت إلا مازحاً ".[1]

ونقول هل مثل هذا الشعر يمكن أن نستدل به على سيرة وحياة صاحبه إن من الخطر الاستدلال بمثله على سيرة صاحبه الذاتية ذلك أن في هذا الاستدلال " استهانة بفنية الشعر، وجعله تعبيراً مباشراً عن واقع شخصى مباشر ." [2]

إن الكلام عن أي شيء خارج النص هو هروب منه أو تسوية وهمية بين النص وخارج النص، إذن لا تطابق بين الأدب وشخصية منتجه أو واقعه أو بيئيه أو ما شابه ذلك وإن " ما يتصوره " الواقعيون النفسيون السذج " من أن الفن نوع من التدفق الإلهي أو الانهمار العاطفى العفوى المباشر إنما هى أفكار فجة لا يعتد بها إذ إن العمل الأدبي يتجاوز نفسية مبدعه ، ويكتسب خلال عملية الموضعة الفنية وجوده الخاص المستقل، إذ إن التجربة النفسية التي قد تعد أصلاً له سرعان ما تتقهقر إلى الخف حتى تتلاشى أمام عملية إعطائه القوام الموضوعى وهو يخرج إلى النور " .[3]

وبذلك لابد من إفاقة تبعدنا عن محاكمة الشاعر على أساس حياته الشخصية فنظلمه مرة باسم التاريخ وأخرى باسم علم النفس وثالثة باسم ظروف البيئة والعصر والجنس وأخرى باسم الصدق وغيرها .

ومن ثم ينبغى أن نحل ثقافة النص وأدبيته محل ثقافة الوثائق يقول د. الربيعي مبيناً أن الثقافة الحقيقية يجب أن تقوم على " التمرس العملى بالنصوص الأدبية

(1) ابن رشيق .العمدة ص 319 .
(2) د . محمود الربيعى . قراءة الشعر ص 9 .
(3) د . صلاح فضل .نظرية البنائية في النقد الأدبي ص 61 .

في تكوين الطاقة النقدية الفعالة، ...... ونحن نتفق عادة على أن النقد أصبح لدينا الآن "هواية" يمارسها كل من يريد ونشكو من ذلك مر الشكوى، كما أننا نتفق على أن ما ينقص هذا الناقد هو التكوين .

ولكننا نختلف بعد ذلك إذ يذهب بعضنا إلى طلب المستحيل، وهو أن يضرب الناقد الأدبي بسهم متمكن في مجال القراءة لا في الإنسانيات فحسب من تاريخ وفلسفة وعلم نفس وعلم اجتماع .... إلخ. بل في مجال العلوم كذلك، ومصدر الخطر في هذه النظرية أنها تطلب من الناقد – وهو فرد مجال تخصصه الأدب – أن يحيط بفروع كثيرة هى بدورها مجالات تخصص أي أنه يراد منه لكى يكون ناقداً أدبياً أن يكون مؤرخاً وعالم فلسفة وعالم نفس وعالم اجتماع وما إلى ذلك (هذا إذا أحسنا الظن بمن يطلب ذلك بالطبع وفهمنا من كلامه أنه لا يكتفى بقشور من هذه المعرفة للناقد الأدبي قد تضره أكثر مما تنفعه) ....

ومكمن الخطر هنا أن استحالة التحصيل في هذه الفروع على مستوى التخصص سرعان ما تنتهى بالمسألة إلى "الإلمام من كل فن بطرف"، وهذا النوع من المعرفة لم يعد مقبولاً ، لأنه ضد فكرة التخصص ذاتها فالذى يتحدث في كل شيء لأنه أتيح له الإلمام بشيء من كل شيء جدير بألا يصيب الهدف في شيء". [1]

ويرى الدكتور محمود الربيعى أن كل اهتمام بما هو خارج النص يكون على حساب أدبية الأدب "فبدأنا نسمع عن المنهج السيكولوجى، والمنهج السوسيولوجى وكان من نتيجة ذلك أن اهتزت ثقة الناقد الأدبي بأدبية الأدب وأخذ يتطلع إلى أن يستبدل بها سيكولوجية الأدب ، وسوسيولوجية الأدب". [2]

---

(1) د . محمود الربيعى .نصوص من النقد العربى ص 16 ، 17 .

(2) د . محمود الربيعى . في النقد الأدبي وما إليه ص 259 نشر دار غريب سنة 2001 .

وفى هذا إخلال بمهمة النقد الحقيقية، وتخلى عن ما هيته التي حاول النقاد القدماء دعمها وإرساءها، لكن الذى يحدث هو تبديد جهد الناقد بلا جدوى حقيقية على النقد ويكون هناك بدلاً من تأكيد أدبية الأدب ودعمها ابتعاد عن الأدب وتراجع نقدى حقيقى لا يمكن تداركه "لقد بولغ في التغريب إلى حد أريد فيه للأدب أن يكون وثيقة نفسية أو وثيقة اجتماعية.

ومعنى هذا أن النقاد تخلوا طواعية عن معاقلهم وحاولوا اللحاق بمعاقل الآخرين، ورضوا أن يكونوا صدى "بدل أن يكونوا " صوتاً" ".[1] لذلك يجب أن يكون مركز الاهتمام هو النص الأدبي لا شيء غيره لأن الاهتمام بما وراء النص يضر به وبالنقد. إن نقل مركز الاهتمام من النص "وهو وثيقة أولى وتشكيل محسوس نراه ونسمعه إلى أمور وراء النص قصارى ما يقال في صالحها أنها أمور احتمالية ، وفى هذا من الإضرار بالنص الأدبي وبالنقد الأدبي ما فيه إنه يزيد أمر النقد الأدبي صعوبة واستغلاقاً، ويحول النص الأدبي الذى هو غاية الغايات – إلى مجرد وسيلة ". [2]

والبديل الصالح للخروج من ذلك هو دعم أدبية الأدب وتأكيدها ويعنى ذلك أن المدخل الطبيعى لفحص النص الأدبي ينبغى أن (يكون أدبياً وليس نفسياً أو اجتماعياً أو بنيوياً أو حتى أسلوبياً، إن العمل الأدبي الحق من شانه – إذا وصف وصفاً أميناً دقيقاً أن يكشف عن خصائصه التركيبية والنفسية والاجتماعية، وما شئت) كل ذلك من داخله هو، لا بتوظيف نظريات جاهزة من خارجه " .[3]

---

(1) السابق ص 259 .

(2) السابق ص 261 .

(3) د . محمود الربيعى . في النقد الأدبي وما إليه ص 263 يقول د . الربيعى " أما الأسلوبية والبنيوية فلهما قصة لا تقل غرابة لقد فرغناهما – تقريباً – من مضمونهما المفيد حين تحول العمل الأدبي على يد الأولى إلى إحصائيات وعلى يد الثانية إلى نسب وأبعاد وبقى جوهر هذا العمل في غمرة هذا مهملاً ومنسياً " المصدر السابق ص 261 –262 .

وبذلك يكون باب الدخول الأولى والأجدر إلى النص الأدبي أدبياً لغوياً وليس أي شيء آخر "وذلك لأن أول ما يطالعنا من ملامح هذا المخلوق (شعراً أو قصصاً أو مسرحاً مكتوباً) إنما هو اللغة، وهذه اللغة مفضية إلى معان وأهداف ومرام قريبة وبعيدة مختارة". [1]

وتحقيق مقولة أو عبارة أو دعم أدبية الأدب ليس أمراً سهلاً بل جد عسير يحتاج الدربة والثقافة والقراءة والخبرة والتمرس بالنصوص الأدبية "ويتطلب تحقيق مضمون عبارة أدبية الأدب أن يتمتع الناقد الأدبي بحساسية عالية في الفقه اللغوى، وإدراك الظلال والإيحاءات ، وفلسفة التلوين والتكوين، وأن يكون الإنسان النشط الذى يتمتع بثقافة واسعة في كل مجال " .[2]

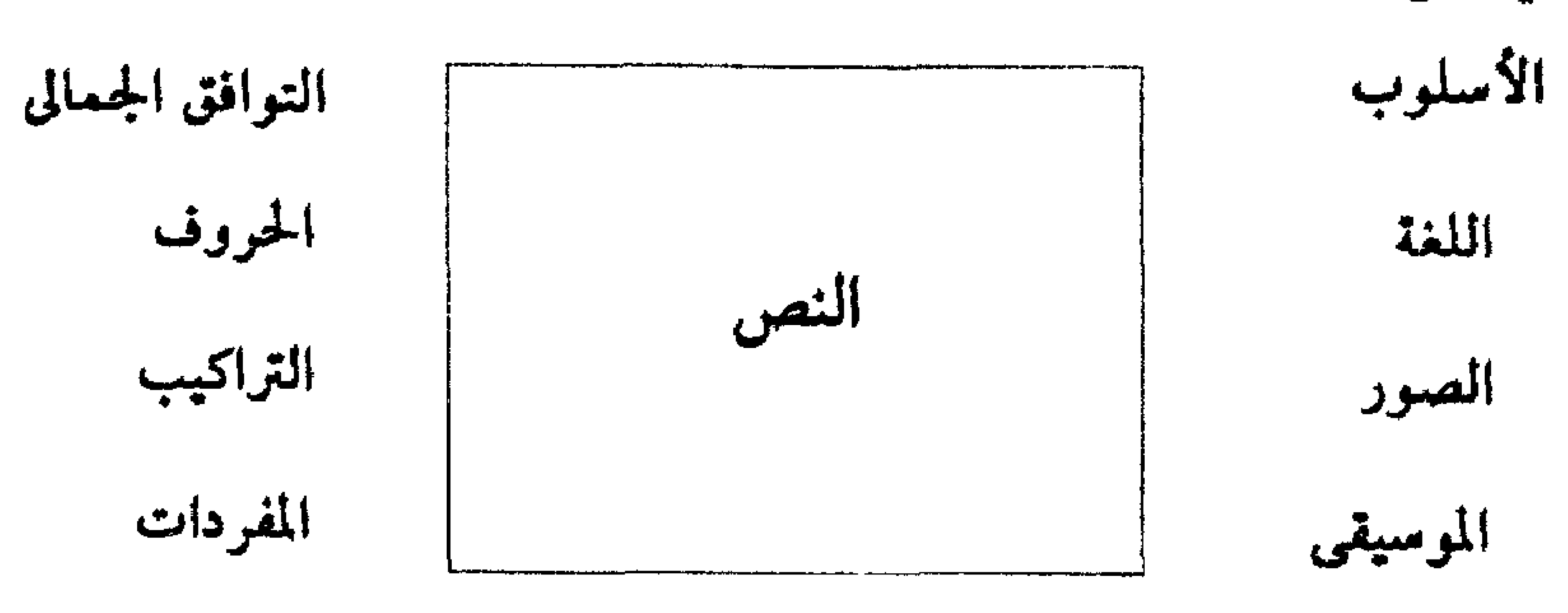
والثقافة هذه لا تقحم على النص بل تكون في خدمته وتعلن "عن نفسها في صورة فهم أفضل للنص الأدبي أو منحى أدق في تحليله أو تقدير أعدل له " .[3]

وبذلك ترفض الثقافة التي تُفرض على النص من خارجه وتكون مصرفة للنقاد عن ممارسة العملية النقدية على وجهها الصحيح الذى يقترب شيئاً فشيئاً ويدعم أدبية الأدب بدلاً من دعم الابتعاد عن الأدب .

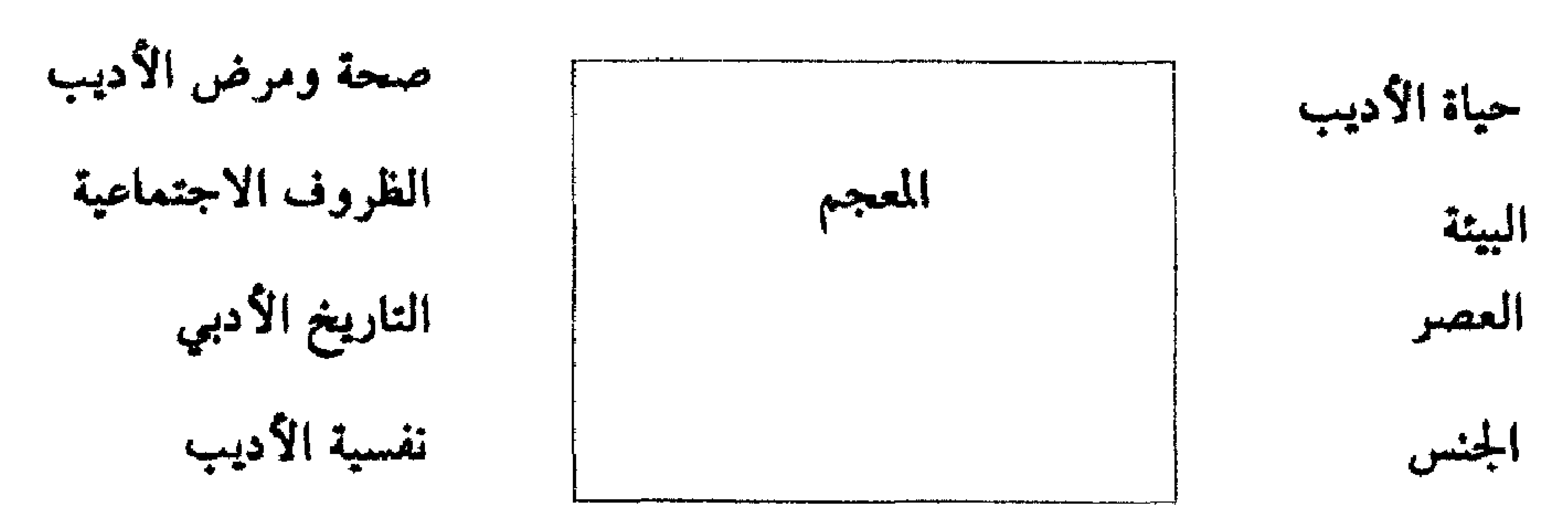
(1) السابق ص 263 .
(2) السابق ص 264 .
(3) السابق ص 264 .

ويمكن أن نوضح النص في ظل أدبية الأدب، مقارنة بالنص في ظل الوثيقة .

1-في ظل أدبية الأدب (الثقة بالنص):-



2- في ظل الوثيقة (لا ثقة بالنص) :-



دراسة كل ما هو خارج النص وبعيد عنه لأنه لا يوجد نص في كثير من الأحيـان وتكون النتيجة سراب وابتعاد وخروج عن أدبية الأدب جملة وتفصيلاً .

الفصل الثانى

قراءة الشعر سلطة للنص والقارئ

الفصل الثانى

قراءة الشعر سلطة للنص والقارئ

"إنَّ النَّاقدَ واحدُ من القـراء المريـدين، والـنّص هـو قطـب الرحـى، وإذا ادَّعـى الناقد أنه أكثر اقتراباً من هذا القطب، أو أكثـر محبـة لـه وجـب عليـه أن يفـيض علـى إخوانه من بنى البشر من نفحات هذا القـرب، وأن يحطِّـم الحـواجز، ويمـزِّق الأسـتار، وذلك حتى يساعد الجميع ليصبحوا وإياه على نفس الدرجة من القرب والمحبة".

د. محمود الربيعي

قراءة الشعر ص43– 44

الدكتور محمود الربيعي في طليعة من استخدموا القراءة نهجاً ومصطلحاً جديـداً ليس بديلاً للنقد كما قد يتبادر إلى الذهن، حيث إنه ناقد لـه رؤيـة واضـحة تحـاول أن تجعل لغة النقد الأدبى في حالة أفضل مما هى عليها، بكـل صـراحة وموضـوعية تجعـل المتلقى بعد القراءة أكثر بصيرة بالنص، وأكثر دراية به .

فالنقد لديه علم أو فن تفـسير النـصوص الأدبيـة وتحليلـها، والناقـد هـو القـائم بعملية التحليل والتفسير هذه، وبعدها يكون المتلقي قـادراً علـى تلقـى عطـاء الـنص، بحيث تظهر القراءة معنى النص وقيمته .

وهو يعترف بداءة بأن أستاذه طه حسين كان لـه فـضل فـى توجيهـه نحـو الـنص حتى إذا لم يكــن يعرف قائله. أى أنه وجهه إلى الثقة بالشعر قبـل الـشاعر والفـن قبـل الفنان، حيث إن د. طه حسين قد أثار هذا حينمـا أنكـر وجـود الشخـصيات العذريـة، وقدم بديلاً لها وهو الأدب الغرامى.

وقد تأثر أيضاً بـ إليوت – وهو يؤكد ذلك – الذي رفض أن يكون الشعر تعـبيراً مباشراً عن المشاعر الخاصة، لـذا لم يعـط للـشاعر أهميـة تـذكر علـى حـساب شعـره، ويتفق معه د.الربيعي.

على أنه يحاول جاهداً الوفاء بمتطلبات النص بمعنى أنه يقلبه على وجوهه، والنص كذلك يقلبه على كل جنب. فالنص الذي بين يديه يكون شغله الشاغل، ويحتل بؤرة شعوره واهتمامه عندئذ يقوم بقراءته وفى الوقت ذاته يجعل القارئ يشاركه فيما لديه من قول حوله.

فالنقد الأدبي لديه يتمثل فى القراءة الإبداعية للنصوص بحيث تكون هذه القراءة كاشفة عن القيمة والمعنى، وهو حيال النظريات لا يقف طويلاً بل يجعلها ضمن ثقافته دون أن تطغى على قراءته للنص ودون أن يستخدمها استخداماً حرفياً .

فالشيء المفيد هو الدخول إلى النص مباشرة بحيث تسقط الحجب أو الأقنعة التى تحجبه عنه من مثل النظريات، وحياة صاحبه، وغيرها، فالقصيدة لها حياتها الخاصة، وهذه الحياة لا تتوازي أو تتقاطع مع حياة صاحبها على الإطلاق .

وللنص تقاليده الأدبية والتى لا تتصل بحياة صاحبه مطلقاً، من مثل صلة النص بالتراث، والنوع الشعرى، وتقاليد التعبير من مفردات اللغة، وصياغة العبارة ونسيج الأسلوب، إيقاع التركيب والتصوير، ومراعاة النسب والأبعاد، وكيفية الرصف اللغوى وفرق كبير بين هذا وحياة الشاعر .

أما من يستنيم كسلاً إلى جمع المعلومات من هنا وهناك عن حياة الشاعر ثم شرح الأبيات ونثرها بناء على ذلك، فإنه لا يقدم ولا يؤخر، ولا يعطى حركة النقد الأدبي خطوة واحدة إلى الإمام، والمفيد لديه هو تطوير منهج ناضج فى تحليل النصوص الأدبية .

إن السلك الذي يجمع كتابات د. الربيعى يمكن أن نطلق عليه "التوازن" فهو يهتم بالواقع الأدبي والتعليمى والثقافى، لأنه حريص على الارتقاء به وتطويره وجعله فى حالة وصورة أفضل .

وهذا التوازن يظهر فى إنصافه النص واستقلال سلطته وإعلائها على ما عداها من سلطات أخرى مهما كانت، ولا تتأتى هذه السلطة أو القوة للنص حتى يتعمق الإحساس باللغة ، ويحاول أن يعالج أسباب انصراف الناس عن قراءة الشعر، ولعل

أهم أسبابها يتمثل فى السيل الزاحف من المصطلحات أثناء المعالجة النقدية، والتعسف فى تطبيق النظريات الأجنبية، وبالتالى الابتعاد عن جوهر النص وإمكاناته الفنية، كذلك ظهور ما يمكن أن يسمى صفات الشعر باسم المدارس والاتجاهات التى أطلقت فى محيط النقد الأدبي من مثل الرمزية، البنيوية، التجريدية و ......

لذا حاول أن يعالج كل ما يصرف الناس عن قراءة الشعر ولا سبيل إلى إعادة حب القراءة إلا العمل الشاق والتأهيل الرفيع، وفتح النوافذ على العالم لمعرفة ما لدى الآخرين ، ونفى أية ثرثرة مسترخية حول النص، وتخصيص كل الجهد المخلص الصابر الكفء للقراءة النصية، وبذلك يمكن أن تتأصل القراءة وتقاليدها النقدية الفاحصة التى يقوم بها النقاد المؤهلون عبر جيل أو أكثر من الزمان .

إن نهج القراءة لديه كفيل بالوصول إلى معنى الأدب وبيان قيمته من داخله، وذلك بأن نبدأ بالنص دون أن يكون فى الذهن فكرة مسبقة يمكن أن تؤثر على فهمنا للنص وبالتالى تؤدى إلى لى ذراعه وعنقه استجابة لما هو راسخ فى الذهن وبالتالى يضل الناقد فى متاهات ما هو راسخ ويرفض ما هو كائن فى النص .

إنه لا يرفض قراءة حياة الشاعر وسيرته، وكذلك لا يرفض دراسة البيئة إن الذي يرفضه أن نبدأ بما سبق ونترك النص، فهو يقول أهلاً وسهلاً بالنص وكل ما يساعدنا على إضاءة من داخله، ولا مرحباً بما يصرفنا عنه .

فحياة الشاعر أو بيئته أو سيرته أو ...... كل ذلك يكون بعد قراءة الشعر، حتى تكون القراءة للشعر وليست لغيره .

وبذلك لا يمكن أن يحقق الأدب أهدافه إلا إذا أتيح له قارئ معد إعداداً ملائماً لقراءته قراءة صحيحة، وفهمه فهماً صحيحاً، وتقديره تقديراً صحيحاً " وهو لا يكون كذلك إلا إذا كان مؤهلاً للدخول إلى الأدب من بابه الطبيعى الصحيح وباب الأدب الطبيعى الصحيح هو اللغة .... هذه اللغة التى هى مفردات وتراكيب،

وصور لها نظم خاص، ونسيج وإيقاع محتاجة إلى فقه خاص وهذا الفقه الخاص ليس سهلاً" [1]

فالمحور الأساسي فى العمل الإبداعي لديه هو الشكل اللغوى الذي يأخذه، فالأدب تشكيل لغوى ولهذا ينبغى أن يكون المدخل إلى فهمه وتحليله وتقديره، مدخلاً لغوياً، وليس معنى التناول اللغوى لديه شرح الألفاظ أو نثر الشعر، أو التنبيه على الصور البلاغية التقليدية، فمثل ذلك يشوه العمل الأدبي، لأن المقابل النثرى للبيت الشعرى ليس هو المعنى الشعرى على الإطلاق .

فالنسيج اللغوى والإيقاع الكائن فى الكلمات والتعابير، ونوع الصور والرموز المستخدمة كل ذلك وغيره جزء لا يتجزأ من المعنى الشعرى .

وبذلك لا يمكن وضع الشاعر على كرسى الاعتراف لكى يصرح لنا بالرموز والإيقاع، والنسيج اللغوى، فالقصيدة تتجاوزه إذن وتتجاوز حياته لتضمن لنفسها حياة خاصة.

فنصوص الشعر الجاهلى والإسلامي والعباسي وغيرها من نصوص الشعر القديم ما زالت تعيش بيننا الآن فأين أصحابها؟ وأين ما أحاط بهم من ظروف بيئية واجتماعية ونفسية و ....؟

إنه بذلك يحاول أن يؤسس نواة أو خطوة أولى نحو حياة نقدية متطورة عن طريق القراءة النشطة المتأملة الواعية، الفاحصة التى تقضى على الركود الثقافى والأدبي والنقدى ، وهى تريد احتلال بقعة ولو صغيرة من الفكر العالمي، وبالتالى القضاء على الأمية الأدبية ، وبذلك يتذوق الناس الأدب على أسس صحيحة .

لذلك يرفض أن يكون الناقد غير قارئ، لأن غير القارئ غير كامل التثقيف، والتثقيف يجعل الناقد يتجه إلى الأدب على أسس أدبية وبذلك تكون القراءة الأدبية

---

(1) مقالات أدبية قصيرة ص 195 .

للشعر عبارة عن فحص المعانى الشعرية التى جعلت من نص ما شعراً قادراً على أن يعيش بيننا ويتخطانا، أو عاش قبلنا ويعيش بيننا ويتخطانا .

إنه يصدر آراءه النقدية عن إيمان عميق وحب للشعر العربي، وهذا يدل على حسن القراءة والفهم، فهو لا يؤمن بجدوى عمل لا يحبه صاحبه ولا يعيشه صداقة وقرباً، ولذا نلاحظ أنه يعبر في قراءته المتعددة للشعر عن شيئ واحد ويؤكد عليه وهو الثقة بالفن والأدب قبل الفنان والأديب، وذلك؛ لأن الفن أو الأدب هو الباقي.

إن أساس قراءة الشعر لدى د. الربيعي "ليس التعبير عن – بل التعبير بـ أو التعبير وكفى."[1]

ونلاحظ الفرق والبون الشاسع بين التعبير عن – والتعبير بـ فالتعبير بـ يكون البحث في المادة التي يشكل منها الشعراء أعمالهم، وبذلك يكون البحث لديه مؤكداً أدبيَّة الأدب والثقة في العمل الفني قبل أي شيئ آخر:

" وصحّ عندي أنه يجب أن نثق بالشعر قبل الشاعر، وأن نثق بالفن قبل الفنان، ذلك أن الفن يبقى، والفنان يزول، بل إن الفن يبقى والبيئة نفسها تزول."[2] وبذلك تكون أدبية الأدب لديه تسلم بأن "العمل الأدبي الجدير بهذه التسمية من شأنه أن يكون كلاً في ذاته غير محتاج إلى ما يكمله من خارجه."[3] و يكون المدخل الطبيعي لنقد الشعر أو فحص العمل الأدبي عامة "أدبياً وليس نفسياً أو اجتماعياً أو بنيوياً أو حتى أسلوبياً".[4]إن فحص النص الأدبي يجب أن يكون من باب اللغة بالضرورة وذلك " لأن أول ما يطالعنا من ملامح هذا المخلوق (شعراً، أو قصصاً، أو مسرحاً مكتوباً) إنما هو اللغة وهذه اللغة مفضية إلى معانٍ وأهداف ومرام قريبة وبعيدة

(1) في النقد الأدبي وما إليه، ط1، دار غريب الأولى، 2001، ص26.

(2) السابق ص 27.

(3) السابق ص 262.

(4) السابق ص 263

مختارة.[1] إن الدعوة إلى أدبية الأدب لدى د. الربيعي تطرح جانباً مقولة تاريخ الأدب، والمنهج البيوجرافي، وغيـر ذلك مما يبعدنا عنها بل إن تحقيق هذه المقولة يتطلب أن يتمتع الناقد "بحساسية عالية في الفقه اللغوي، وإدراك الظلال، والإيحاءات وفلسفة التلوين والتكوين".[2]

لذلك على النقاد أن يؤمنوا "بقيمة عملهم، وبأصالة المادة التي يتعاملون معها وهي الأدب الإبداعي، وأنْ يطول صبر النقاد المؤهلين المتعاونين، مبعدين عن أنفسهم شبح الملل واليأس.

ومتخذين من القراءة الفاحصة لقصيدة بعد قصيدة، ورواية بعد رواية، وقصة بعد قصة، ومسرحية بعد مسرحية نهجاً متنقلين بين أقدم نص عرفته العربية وأحدث نص".[3]

وفي سبيل دعم أدبية الأدب يجب إزالة العقبات من مثل "الصيغ الصارمة التي لا تنشط إلا في أوقات الانحطاط الأدبي، أما في أوقات الازدهار الأدبي، فالشعراء يبدعون الشعر، والنقاد يمارسون النقد دون أن تكون لأي منهم أدنى حاجة لوضع سؤال يعرف الشعر أو يعرف النقد، إنهم في هذه الحالة يكونون مشغولين بالشعر نفسه وبالنقد نفسه".[4]

وبذلك يكون الإقبال على التعريفات والتحديدات دليلاً على أن الثقافة العربية مقبلة على "أزمة أدت إلى الإفلاس، فضعف الشعر ذاته، وضعف النقد ذاته، وازدهرت التعريفات فأصبحت هي المقصودة بالذات".[5]

---

(1) السابق ص 263

(2) في النقد الأدبي، وما إليه، ص 264.

(3) راجع في النقد الأدبي وما إليه ، ص 266.

(4) مقالات أدبية قصيرة، ط دار غريب، ص 20، ط 2001م.

(5) السابق ص 20.

إن جهد د. الربيعي يكون للنص وفي النص "مجمل منهجي بوضوح أن نبدأ بالنص نفسه دون أن يكون في الذهن فكرة مسبقة يمكن أن تؤثر على فهمنا للنص وتؤدي إلى لي ذراعه استجابة لما هو كامن في الذهن".[1]

لقد قسم د. الربيعي مراحل علاقته بالنص إلى ثلاث: الاختيار – ا لحوار– النص النقدي.

أولاً: مرحلة الاختيار:

وفي هذه المرحلة يكون سائحاً حراً، يأخذ، ويدع، ويختار ويطرح، ويرضى ويغضب وقد يرضى عن عمل ثم يعود فيغضب عليه وهو بذلك يمتلك حريته كاملة، والنص يمتلك خصائصه كاملة.

ثانياً: مرحلة الحوار الدائم مع النص:

ويتم فيها عزل النص عن الركام الذي لم يختره ويصطفه ويبدأ في تأمله، وهو لا يختار ولا يصطفي إلا ما يحب، لذلك يرى أنه لا جدوى في أن يتعامل ناقد مع ما لا يحب، وهو هنا يعكف على قراءة النص في فترات متباعدة تتيح له فرصة التأمل الكامل البطيء له ثم يخلطه بخبرته باللغة العربية وخبرته بالحياة الأدبية الأخرى وخبرته بالحياة في مجملها، ثم يخلطه برؤيته للماضي والحاضر والمستقبل فيما يتصل بحياة النوع الأدبي الذي ينتمي إليه النص، وفي هذه المرحلة يركز د. الربيعي أقصى طاقته المعرفية الذهنية والشعورية في النص حتى يشبع به النواحي الحسية والذهنية والشعورية، بحيث تصبح أذنه، وعينه، وقلبه، وعقله في حالة طوارئ كاملة.

(1) السابق ص 37.

ثالثاً: المرحلة الثالثة: مرحلة النص النقدي

في هذه المرحلة يلح النص على حياة د. الربيعي، ويتردد على لسانه ويظهر في أحاديثه مع أصدقائه، وأحياناً تعاوده أجزاء منه في نومه، فيجد نفسه مشغولاً بالنص حتى عن واجباته اليومية ثم يقترب د. الربيعي من النص والقارئ في وقت واحد ثم يكتب عن النص بروح عالية محبة فتطاوعه اللغة وتسعفه الخبرات. [1]

وبذلك يجب أن يعيش النقاد مع النصوص ويحسنوا قراءتها وتذوقها ويعطوا النص من وقتهم، وجهدهم، ونور عيونهم، وخبراتهم الكثير والكثير كي يخرج نص نقدي لا يقل أهمية عن النص الشعري.

والحقيقة أن المنهج الذي تبناه د. الربيعي وهو الثقة باللغة، ومن ثم دعم أدبية الأدب قد تبناه غير واحد من نقادنا السابقين عليه، وهو يؤكد ذلك بأن هذا المنهج كان موجوداً قبله وسيظل موجوداً بعده، ولعل من أهم النقاد الذين تبنوا هذا المنهج الدكتور محمد مندور حين أنكر على النقاد أن يستعيروا في النقد الأدبي منهجاً يأخذونه عن أي علم آخر، وذلك لأن النقد- ويجب أن يكون- له منهجه الخاص النابع من طبيعة الأدب ذاتها.

وبذلك تتحقق أدبية الأدب لديه في اللغة وخصائص الصياغة التي تلعب فيها الصياغة اللغوية، وطرائق التعبير اللفظي دوراً أساسياً، لأن للألفاظ ألواناً وأرواحاً، ولا يمكن أن يسمى الأديب أديباً ما لم يكن قادراً على إدراك ألوان الألفاظ وأرواحها.... والأدب عنده فن لغوي جميل، ولعلم الجمال اللغوي أصوله التي يجب أن يفطن إليها الأديب بفطرته التي تثقلها وتنميها الثقافة الأدبية واللغوية ومطالعاته المستمرة لروائع الأدب [2]

وعلى نحو آخر نجد د. محمد غنيمي هلال يقول "والنقد يستعين ضرورة بعلوم اللغة، إذ مادة الأدب الكلمات بما لها من جرس ودلالة، والجمل بما فيها من كلمات،

---

(1) راجع مقالات أدبية قصيرة، ص 35 وما بعدها.

(2) راجع كتابه في الميزان الجديد .

وما تستلزمه من ترتيب خاص، أو تدل عليه من معان مختلفة، وما ترسم تبعاً لهذا الترتيب من صور، فالنقد يستعين بعلوم الأصوات، والدلالة في معناها الحديث، والنحو والبلاغة كما هي في القديم، وبعلوم التركيب والأسلوب الحديثين، فيما تشتمل عليه هذه العلوم من قوانين لغوية في الحاضر أو في تاريخ اللغة الطويل، ولكن الأدب يتجاوز هذه العلوم جميعاً إلى مجالات فلسفية وجمالية أخرى ".[1]

إن تدريس الأدب العربي لدى د. الربيعي يدور في فلك أدبية الأدب، فيجب ألا نخوض في أشياء لا قيمة لها ولا هدف فهو يرى أن النصوص التي تختار لتقدم للطلاب يجب أن تكون جيدة، لأنها إن لم تكن كذلك فهي بدلاً من أن تحبب الطلاب في دراسة الأدب العربي فإنها تنفرهم منها " فأعظم النصوص تطرح جانباً وأردأ النصوص تختار".[2]

أما فيما يخص المنهج فلا يعدو أن يكون "نثر الشعر والتحدث في غموض عن مضامينه... ثم مواطن الجمال في النص الأدبي، وتكون النتيجة أن التلميذ ينفر من النص وصاحبه ".[3]

هذا في التعليم قبل الجامعي، أما في التعليم الجامعي فإن الأمر لا يختلف كثيراً حيث يجد أن الأغلبية العظمى "تقع تحت أسر المقولة الفلسفية التي تقسم الأدب العربي طبقاً للعصور السياسية".[4]

وفي هذا يوضح د. الربيعي أن الشعر ليس تقريراً عن حياة صاحبه بل هو كيان ذهني وروحي ولغوي يخضع لتقاليد نوعية خاصة.

---

(1) د . محمد غنيمي هلال .النقد الأدبي الحديث، ، ط دار الثقافة ، بيروت، سنة 1973م ص 15.

(2) مقالات أدبية قصيرة ص230.

(3) السابق ص 230.

(4) السابق ص 230.

أما ما يخص مفهوم الدراسة الفنية للأدب فإن النقاد يتحدثون في شكل الأدب، وبذلك تحول الأدب إلى قشور وطلاء ولم تكشف دراستهم عن جوهر الأدب. لذلك يرى د. الربيعي أننا محتاجون في دراسة الأدب العربي إلى "التحرر من أشياء كثيرة جداً من مخلفات الماضي أولها ربط الأدب بالفترات السياسية، وثانيها ربط الأدب بحياة صاحبه بالمعنى السطحي المباشر، وثالثها استخدام المصطلحات المستوردة التي لا تصدق على الأدب العربي" .(1)

إن قراءة د. الربيعي للنص قراءة واضحة، فاللغة النقدية المستخدمة لغة سهلة ميسورة لا غموض فيها ولا التواء، تصل بسهولة إلى القارئ.

إنه يريد أن يحتفظ الأدب- لكي يظل أدباً- بأدبيته وسط التقدم العلمي والتكنولوجي، ولا سبيل إلى ذلك إلا بالقراءة المستمرة:

"فعلى سبيل المثال إذا ضعف تقديرنا للكتاب، أو قلت رعايتنا للكلمة المكتوبة، أو أهملت عادة القراءة نتيجة لانتشار الكمبيوتر، وتسهيلات الإنترنت نكون قد خسرنا خسراناً مبيناً، ذلك لأن الحضارة العربية من أقدم الحضارات التي كان لها تراث مكتوب، وكلمة مكتوبة مقروءة" .(2)

وهو في سبيل دعم هذه الأدبية وتأكيدها والحفاظ عليها يكتب بلغة سهلة واضحة وفي الوقت ذاته متعمقة متأنية مختلطة بخبرته- وخبرته ليست هينة- قراءة تصل إلى القارئ فتكون منتجة لأفراد جدد، وأصيلة تنبع من التراث وتنطلق منه دون أن تدعى لنفسها أنها شقت طريقاً عسيراً لم يسلكه أحد من قبل، ودون أن تدعى التشبث باللغات الأجنبية- رغم إجادة صاحبها لها -. فهي منطلقة من التراث وصالحة للبقاء ويمكن تلخيص ما سبق في كون قراءة د. الربيعي فاحصة، متأنية-

---

(1) السابق ص 232.

(2) مقالات أدبية قصيرة ص 235.

كاشفة- نشطة- أصيلة- واضحة- صالحة للبقاء- منتجة - متزنة وستقوم الصفحات الآتية بتوضيح ذلك.

إنَّ النقد الأدبي لديه "تحليل النص الأدبي، وليس تاريخ هذا النص أو بيئة هذا النص أو مؤلف هذا النص".[1] إنه يبدأ بتحليل النص الشعري، لأنه لا يصرف جهده في أشياء تحول دون فهمه ، وبذلك يبدو الأمر طبيعياً أن يواجهه مواجهة مباشرة، وذلك يكون بقراءة النص والتوجه إليه مباشرة، وليس الاعتماد على ما قاله النقاد القدماء فيه "وأنا أدعو إلى أن تكون بداية الطريق الاستماع إلى صوت امرئ القيس لا إلى صوت ابن سلام فيه، وإلى صوت لبيد والأعشى وطرفة لا إلى صوت ابن قتيبة فيهم، وإلى صوت أبي تمام والبحتري لا إلى صوت الآمدي فيهما، وإلى صوت المتبنى لا إلى صوت أنصاره وخصومه فيه".[2] إن ما يريده د. الربيعي لا يتحقق إلا بنوع من القراءة المتعمقة أطلق عليه القراءة الفاحصة "وإذا بشرنا بنوع من القراءة الفاحصة.

ونجحنا في تحبيب الناس- والشباب منهم بصفة خاصة- إلى تراثهم وحاضرهم الأدبي تكون لنا مع مضى الزمن واحتشاد الدارسين ما يمكن أن يسمى نهج في قراءة النص الأدبي".[3]

ومع طول الملابسة وكثرة القراءة والدراسة يمكن أن تنبع نظرية الأدب العربي من داخل النصوص، ولا تفرض عليها "وهي تبنى بدراسة النص دراسة وصفية تقوم على فهم تركيبه باعتباره كياناً لغوياً نامياً".[4]

---

(1) قراءة الشعر ، نشر مكتبة الزهراء ص 6.

(2) قراءة الشعر ، نشر مكتبة الشباب سنة 1985 ص 17.

(3) السابق ص 18.

(4) السابق ص 19.

يقسم د. الربيعي في قراءته النصية القصيدة إلى مقاطع أو يدرسها حسب مقاطعها في الديوان، ويفحص كيف تتعاون المقاطع في تحقيق الوحدة العضوية؟ وما دلالة وضع الصيغ في نطاق لغوي؟ !.

ويبحث في الكلمة المفردة، والجملة الكاملة والبيت، والقصيدة ككل، ويعطي كلاً حقه من التقدير والفحص والقراءة.

قرأ قصيدة إبراهيم ناجي (الأطلال)، ووقف عند مطلع القصيدة (يا فؤادي) ليري براعة الشاعر وقدرته في تنفيض غبار الزمن الذى علا الكلمة، وقضى على كونها صيغة معدة، ثم ينتقل إلى الحديث عن القيمة اللغوية التى تعطى إحساساً ما، ولا يعني هذا أن قراءته تغفل الصور بل نجد قراءته تبحث في كيفية إقامة الصور لغوياً، فالشاعر الجيد لا يقيم صوره في فراغ، بل يقدم لها.

وينقلها بوسائل من مثل التقابل، تجسيم المشاعر، أى أنه يبحث في دلالة وضع الصور في سياق لغوي جعلها مقبولة لدى القارئ.

ويتناول العاطفة في قصيدة الأطلال، والصفات التي يخلعها الشاعر على محبوبته. كل ذلك عن طريق السياق اللغوي .

ولا يغفل أن يتناول الصراع في القصيدة من باب اللغة "وناجى يعبر عن هذا الصراع تعبيراً لطيفاً في تأتيه وفي معجمه الشعري، وفي صوره الفنية، ونحن نفهم عنه دون أن يلجأ إلى لفظ غليظ أو معنى غليظ ".[1]

يقرأ د. الربيعي المقطع الحادي والعشرين من القصيدة فيرى أنه يشيع "جواً من الطفولة بكل إيحاءاتها:[2]

كنت تدعونى طفلاً كلما ثار حبي وتندت مقلى

ولك الحق لقد عاش الهوى فيّ طفلاً ونما لم يعقل

(1) قراءة الشعر ص 62.

(2) راجعها كاملة في ديوان إبراهيم ناجى ، ط دار العودة بيروت سنة 1980 ص 132 .

وهذه النظرة الأساسية تفتح لناجي عالم الصور الفنية واسعاً فتتوالى منذ الآن في هذا المقطع، وخلال المقطع التالي، مجموعة من الصور الحية المعتمدة على اللعب الحرب باللغة، وعلى استخدام المجازات استخداماً واسعاً، فتتوالي التراكيب الخيالية، يتحرك البناء الشعري كله حركة متوترة ناشئة عن تجسيم المشاعر في صور فنية وناشئة عن توالي التقابل بين المواقف:

وأرى الطعنة إذ صويتها فمشت مجنونة للمقتل

رمت الطفل فأدمت قلبه وأصابت كبرياء الرجل

ويقرأ المقطع الثالث والعشرين ويرى أن الصراع وصل إلى مداه في النفس لدرجة تدفع بالشاعر إلى أن يجرد من نفسه شيئاً يحاوره. "لقد انشطرت النفس شطرين ووقف كل شطر مقابل الآخر، ويدور الآن بين الشطرين جدل عنيف، ويأخذ الصراع في هذه المرحلة طابع الحركة الراكضة، وذلك في الأسلوب الخاص الذى اختاره الشاعر لإدارة هذا الصراع، وهو أسلوب الحوار، والأسئلة المثارة، وضروب الإغراء، ومحاولات الهروب، ويدار هذا الصراع في موسيقى سريعة لاهثة لم يستخدمها ناجى من قبل في القصيدة.

ويتألف عنصر السرعة هذا مع العناصر الأخرى ليساعده على تشكيل المعادل المناسب للقيم الشعورية وتجسيمه في تعبير فني:

لست أنسى أبداً ساعة في العمر

تحت ريح صفقت لارتقاص المطر

نوحت للذكر وشكت للقمر

وإذا ما طربت عربدت في الشجر

هاك ما قد صبت الريح بأذن الشاعر

وهي تغرى القلب إغراء النصيح الفاجر [1].

---

(1) قراءة الشعر ص 69- 70.

إن التركيز في قراءة الشعر على اللغة الشعرية داخل النص، وكيف استطاع الشاعر أن يشكلها في سياق خاص تكون لدى د. الربيعي أجدى من إلصاق النعوت حول الشعراء بالجودة والرداءة وبذلك يحاول أن يستمع إلى صوت ناجى لا إلى صوت النقاد فيه، فيعطي أذنه وبصره وعقله ووجدانه لشعر ناجى لا لما قيل فيه من قبل، لذلك حاول أن يستمع إلى صوت العقاد نفسه بدلاً من أن يستمع إلى صوت من رفعوه إلى عنان السماء أو من خفضوه إلى حضيض الأرض يقول:

"والبديل المفيد عندنا هو التركيز على المادة الشعرية التى كتبها العقاد ومحاولة وصفها أكثر من محاولة الحكم عليها بالجودة أو الرداءة."(1)

إنه لا يأخذ ما قيل حول الشاعر من قبل أخذ التسليم دون أن يردَّ على الأسئلة المثارة أو يثير هو من الأسئلة ويترك الإجابة لقراءته الكاشفة مثلما فعل مع قصيدة العقاد هذا هو الحب:

غريرة تسأل: ما الحب ؟	بنيتى: هذا هو الحب !
الحب أن أبصر ما لا يرى	أو أغمض العين فلا أبصرا
وأن أسيغ الحق ما سرنى	فإن أبى فالكذب المفترى
الحب أن أسأل ما بالهم	لم يعشقوا المنظر والمخبرا؟
ويسألون الخوان ما باله	هام بهم بهرا وما فكرا ؟
الحب أن أفرق من نملة	حيناً وقد أصرع ليث الشرى؟
وأن أرانى تارة مقبلاً	وخطوتى تمشى بى القهقري
الحب كالخمر فإن قيل لى	سكرت ؟ هم القلب أن ينكرا
وكل عضو بعده قائل	نعم ولا أحفل أن أسكرا
الحب أن يفرق أعمارنا	عهدان والعهد وثيق العرى
أحسبنى الأكبر حتى إذا	عانقنى ألفيتنى الأصغرا
الحب أن نصعد فوق الذرى	والحب أن نهبط تحت الثرى

(1) قراءة الشعر ص 134.

والحـــب أن نـــؤثر لــــذاتنا	وأن نـــرى آلامنـــا أثـــرا
الحـــب أن أجمــع في لحظـــة	جهـــنم الحمــــراء والكــــوثرا
وأننـــى أخطـــوء في لهفتـــى	مـــن منهمـــا روى ومـــن سعرا
بنيتـــى هـــذا هـــو الحـــب	فهمتـــه ؟ كـــلا ولا عيـــب
مـــسألة أســـهلها صـــعب	لا النـــاس تـــدريها ولا الكتـــب
حـــسبك منهـــا لـــو شـــفت حـــسب	إشــــارة دقّ لهـــا القلـــب[1]

يقول د. الربيعي " وثمة أسئلة قد تلح على ذهن قارئ شعر العقاد، وقـد ألحـت بالفعل على أذهان كثيرين مما كتبوا عن هذا الشعر.

ومن هذه الأسئلة: هل شعر العقـاد عقلـي؟ وهـل هـو جـاف؟ وهـل يـصعب وصوله إلى نفوس القراء، وهل هـو أشبه بالتقـسيمات المنطقيـة منـه بالبنـاء العـاطفي الذى يصدر عن النفس ليحل في النفس؟ وقد آثرنا أن تتـأخر هـذه الأسـئلة... وحـين تطرح هذه الأسئلة لابد أن يستقر قدر مسلم به من الأمور بـين الـسائل والمجيـب فيمـا يتصل بالمقصود من الشعر العقلي، وهل الشعر مثلاً ينبع من منطقـة لا سـيطرة للعقـل عليها؟ ولابد أن يتضح- على وجه الدقة- المقصود بمعنى الجفـاف (وهـل اتفـق مـثلاً على أننا في الشعر لابد أن نحس بلينة ورقة حواشـيه؟ ولابـد أن نحـدد المقـصود بعسر وصول الشعر إلى نفوس القراء، وهل قيل- مثلاً- إن وصول الـشعر إلى نفـوس قرائـه مسألة لا تصاحبها مشقة ينبغي للتغلب عليها بذل جهد من قبل هؤلاء القـراء، .... إن فكرة وجوب خلو الشعر من الفكر، أو كون الشعر تعبيراً تفرزه الـنفس الـشاعرة كمـا يفرز الجلد العرق، أو كونـه يـرفض مـنهج المنطـق بحكـم طبعـه، أو كونـه ينبغـي أن يترقرق دائماً كما يترقرق الماء فكرة تتجاهل كثيراً من طبائع الأشياء كما تتجاهل تطور معنى الفن عبر العصور، وهى لا تخدم- بالتـالي- قـضايا الثـراء الـذهني، أو الـنضج

(1) القصيدة في ديوان أعاصير مغرب (خمسة دواوين للعقاد) ط الهيئـة المـصرية العامـة للكتـاب ص 106 .

العاطفي، بل إنها- على العكس من ذلك- قد تخدم التكاسل في تلقى الشعر والاسترخاء المذموم في قراءته".[1]

إنه يحارب الكسل في تلقى الشعر المتمثل في الأفكار الجاهزة، والمصطلحات الفضفاضة، والعبارات المستهلكة على نحو ما وُصف به شعر العقاد لذلك يرى أن يُستبدل بالكسل النشاط وبالعبارات التى لا تفيد أشياء أخرى مفيدة من مثل تطور البناء اللغوي للنص فاللغة في الشعر ليست "وسيلة لأداء شيء بمقدار ما هي غاية في حد ذاتها، والشاعر يبحث عن المعنى ويعثر عليه، ويبنيه بناءً شعرياً من خلال اللغة، وفي أثناء صراعه معها.

وليس ثمة معان شعرية كائنة خارج التركيب اللغوي للشعر كما أنه ليس ثمة معنى يتكامل دون بحث باللغة ودون إعادة تشكيل العلاقات اللغوية الموجودة والمبتدعة في نسق خاص أو هيئة خاصة".[2]

وبذلك يكون فحص تطور البناء اللغوي للنص أهم ما في قراءة الشعر، حيث إننا إذ نواجه القصيدة "نواجه لغة معينة، وهذه اللغة مليئة بالمعنى بطبيعة الحال، ولكن علاقتها بمعناها ليست علاقة الإناء بما فيه، وإنما هي علاقة الشيء بذاته- إنْ صح التعبير- أى أن اللغة في الشعر هي المعنى ذاته، وذلك أن الذى نسميه معنى لا يمكن التفكير فيه إلا من خلال فحص تطور البناء اللغوي للقصيدة .... ومعنى هذا كله أننا لا نواجه في الشعر مضموناً لا يمكن أن نفصله عن شكله بل نواجه- على التحقيق- بناءً لغوياً يتشكل بالتدريج- حتى يكتمل- أمام أعيننا".[3]

اللغة إذن في النص الشعري لغة من نوع خاص، ويكون توظيفها على نحو متميز. "ولكي نضع أيدينا على هذا التميز علينا أن نولي اهتماماً خاصاً للوحدة

---

(1) راجع قراءة الشعر ص 148- 149.

(2) راجع السابق ص 161.

(3) راجع قراءة الشعر ص 161.

اللغوية للعمل الشعري، من المعجم الشعري والتركيب، والنمو، والمجاز، والتكثيف والتصوير، وما إلى ذلك، وفي سبيل أداء هذه المهمة لابد أن تقرأ القصيدة قراءة كاشفة، ترصد فيها المعالم اللغوية، وتوصف هذه المعالم، وتحدد العلاقات وكيف تعمل داخل الشعر."[1] إن قراءة الشعر الكاشفة الفاحصة لديه تقوى سلطة النص، لأنها لا تخرج عنه، أو لا تخرج عن الأدب لتتكلم في شيء آخر غير أدبي قد لا يمت له بصلة، وبذلك تكون القراءة في النص لا عن النص أو حول النص أو بعيدة عن النص "والمهم في هذا كله أن الناقد والقارئ يجب أن يكونا داخل النص، وأن الحديث كله يجب أن يكون في القصيدة لا عن القصيدة."[2]

وبذلك ترسم قراءته نهجاً لقراءة الشعر دون أن تدعى أنه قانون مفروض، ولا تدعى في الوقت ذاته أنها القراءة الصحيحة وما عداها خطأ أو أنها تلغى ما عداها بل تجعل الباب مفتوحاً ليرده النقاد والقراء المؤهلون "فيبقى باب الاحتمالات مفتوحاً، وتبقي القصيدة قابلة لمستويات أخرى من القراءة."[3]

إن القراءة الفاحصة يجب أن تعلل الإعجاب أو الرفض للشعر ولا تقف عند حد الاستحسان أو الاستهجان دون ذكر المبررات، ويكون هذا التعليل عن طريق القراءة المتأنية والبحث والفحص، وهو أمر عزيز المنال .

يقول د. الربيعي في معرض الحديث عن شوقى "وبقيت محاولة الفحص والتحليل عزيزة المنال، لا تستطيعها الأغلبية الساحقة ولا تجرؤ عليها الأقلية النادرة، وكان هذا الموقف دليلاً قوياً على أن ثمة خللاً في الواقع الأدبي، إذْ بدون الفحص المقتدر، والقبول المعلل، أو الرفض المعلل، تبقى الحال، في أمور الأدب وغيره

(1) السابق ص 163.

(2) السابق ص 164.

(3) قراءة الشعر ص 188.

من جوانب الحياة، مختلطة الأمر الذى لا يمكن معه تحقيق نهضة حقيقية على الإطلاق ".[1]

إن قراءة الشعر الناضجة لديه تحاول جاهدة علاج الخلل في الواقع الأدبي، وهذا الخلل يكمن في أنْ نستبدل بالأشياء المهمة التي ينبغي الكلام عنها أشياء أخرى أقل أهمية لا تنهض بالنقد بل تضر به وبالشعر المنقود على السواء.

يقول في نقاد شوقي " ولم تكن نتيجة ذلك- إذا استحضرنا ما كتب عن شوقي- وما أكثره- في صالح الدرس الأدبي على الإطلاق فكثير مما كتب كان عن شخص شوقي لا عن شعره ....، وكان من نتيجة ذلك أن حوكم شوقي محاكمة غير عادلة، لقد أعادوه إلى حجرة الدراسة، ولقنوه درساً في كيفية كتابة الشعر ".[2]

إن قراءة الشعر لديه محاولة للقضاء على كسل النقاد عن البحث المتأني والفحص، فالنقاد " ركنوا إلى كسلهم الذي انتهي بقراءة سطور من مرجع الله أعلم بقيمته، واستراحوا إلى محاكمة مسرح شوقي كذلك ".[3]

القراءة الدءوب إذن تبحث في النص نفسه، وبذلك تصلح لكل الشعراء قدماء ومعاصرين وكل القصائد قديمها وحديثها، حيث إن اللغة هي اللبنات التي يشكل منها الشعراء على اختلاف عصورهم وأزمانهم قصائدهم.

" فإذا أوجدنا أنفسنا أمام النص فحصناه في ذاته بصفته بناءً لغوياً خالصاً، يفضى إلى معان بعينها، ويتخذ له موضوعاً من داخل تركيبه، يعبر عن رؤية الشاعر الفنية لا عن موقفه السياسى أو الاجتماعي ".[4]

إن قراءته قراءة مرشدة – إذا صح التعبير- أي أنها لا تألو جهداً في إرشاد القارئ والأخذ بيده والإبانة عن العدة الحقيقية للناقد، وهي لا تبخل على القراء

---

(1) السابق ص 202.

(2) السابق ص 204.

(3) السابق ص 205.

(4) قراءة الشعر ص 205.

بإرشادهم إلى المفيد من حين لآخر، وذلك بحس الناقد المرهف، وخلاصة التجربة وثمرتها، وبذلك يكون الناقد قادراً على فهم رؤية الفنان" وعقد حوار معها، وتقديرها حق قدرها، وعدة الناقد هي موهبته... ويعرف الدكتور الربيعي الموهبة قائلاً: إنها الحب الفطري لهذا الشيء الخالد الجميل العظيم الذى هو الأدب".[1]

والموهبة وحدها لا تكفي فيجب أن يكون بجوارها أشياء أخرى من مثل " الثقافة، وهي كلمة غامضة يحتاج معناها إلى تقريب وعندى أن ثقافة الناقد هي خبرته الحاصلة من الاطلاع المنظم على أكبر قدر ممكن من الأعمال الإبداعية والنقدية، وإنتاج الفكر البشري في غير الأدب والنقد، ثم هواياته وتأملاته، واحتكاكه بالناس وأسفاره ".[2]

إن القراءة الكاشفة الفاحصة المرشدة تقضى على المسلمات التي تقال عن الشعراء، لذلك قرأ د. الربيعي شعر شوقي كمعمار هندسى له بداية ووسط ونهاية أي أنه معمار شعري. إن قراءة الشعر كمعمار تجعل الناقد يرى أن لكل شاعر بصمة لغوية تجعلنا نقول إن شوقي ذو رؤية كلاسيكية، والعقاد ذو رؤية رومانتيكية وهكذا.

إن قراءته لشعر شوقي كشفت عن سر توازن البناء من خلال:

1) **الإيقاع :-**

ففى قصيدة لبنان " لا نتشكك في أن شوقي يبنى بالغزل في جميع الأحوال بناءً شعرياً معادلاً للموصوف من لغة منظومة على نحو خاص، لغة تصويرية موسيقية، يعزف فيها على وتر الطرب العالي، الذى يعمق في نفوسنا، ونحن نطيل الاستماع إلى إيقاع بحر الكامل".[3]

---

(1) السابق ص 206.

(2) السابق ص 206.

(3) قراءة الشعر ص 219.

يقول شوقي في مطلع القصيدة:[1]

السحر من سود العيون لقيته	والبابلي بلحظهن سقيته
الفاترات وما فترن رماية	بمسدد بين الضلوع مبيته
الناعسات الموقظاتي للهوى	المغريات به وكنت سليته
القاتلات بعابث في جفنه	ثمل الغرار معربدٌ إصليته
الشارعات الهدب أمثال القنا	يحيي الطعين بنظرة ويميته
الناسجات على سواء سطوره	سقماً على منوالهن كسيته

2) **التوازن الأسلوبي:**

فالشاعر في ظل القراءة يكون في موضع اختبار ليس اجتماعياً ولا سياسياً ولكنه لغوياً شعرياً.

"إن الوقوف على أسلوب البناء في القصيدة أولى بالرعاية دائماً من محاكمتها طبقاً لمقاييس مجلوبة من خارجها، وإن تلقى عطاء الفن ومحاولة تحليلية أولى بالرعاية دائماً من النظر المتعالي إليه، أو الاقتراب منه، وفي يدنا صولجان السلطان النقدي أو حتى ميزان العدالة النقدي".[2]

يقول شوقى:

قالت ترى نجم البيان فقلت بل	أفق البيان بأرضكم يمته
بلغ السها بشموسه وبدوره	لبنان وانتظم المشارق صيته
من كل عالى القدر من أعلامه	تتهلل الفصحى إذا سميته
حامى الحقيقة لا القديم يؤوده	حفظاً ولا طلب الجديد يفوته
وعلى المشيد الفخم من آثاره	خلق يبين جلاله وثبوته
في كل رابية وكل قرارة	تبر القرائح في التراب لمحته

(1) القصيدة في الشوقيات جـ2 مطبعة مصر ص 187 .

(2) السابق ص 229.

أقبلت أبكى العلم حول رسومهم ثم انثنيت إلى البيان بكيته
لبنان والخلد اختراع الله لم يوسم بأزين منهما ملكوته
هو ذروة في الحسن غير مرومة وذرا البراعة والحجى بيروته

يقول "وتعود حيوية هذا الجزء إلى أنه يحقق جوانب أساسية من كلاسيكية القصيدة، ويدفع بها خطوة- بل خطوات- نحو تكامل بنائها. وأول هذه الجوانب مزج العناصر الطبيعية بالنواحي البشرية في توازن مؤثر. وإذا تجاوزنا عن الصفة الفخمة التي خلعها شوقي على نفسه في نجم البيان، والتفتنا إلى الناحية التركيبية في القصيدة وجدنا أنه يوازن هذه الصفة في الحال بعبارة أفق البيان، كما أنه يوازن مطلع نجم البيان (السماء) بكلمة أرضكم. ونحن إذ ندرك هذا التوازن نصبح أكثر وعياً بعنصر كلاسيكي أصيل في القصيدة.

وهو عنصر التوازن البارع الذى يمسك فيه شوقي بخليط مدهش من مادة العمل، وينظمها دون كبير جهد، ودون أدنى تكلف، ويحكم توزيعها بحس مرهف، وطاقة عالية مدربة ".(1)

إن قراءته إذ تكون داخل النص فهي تأخذ بيد القارئ – كما قلت من قبل- وفي الوقت ذاته تميل إلى توحيد القوى النقدية وتؤمن بجدواها حيث جرب الدارسون" مناهج كثيرة في التناول الأدبي وكتبوا فيها صفحات تجل عن الحصر، تناولوا العوامل المؤثرة في الأدب من سياسية واجتماعية واقتصادية، وتناولوا موضوع القضايا والاتجاهات، والمدارس والتيارات، وبقيت العلة ماثلة للعيان، وذلك في انصراف الناس عن القراءة الأدبية وعدم القدرة على تقدير الأدب حق قدره، وإعطائه الدور اللائق به في توجيه حركة الحياة. وكان واحداً على الأقل من أسباب انصراف الناس عن الأدب أن الدارسين تحدثوا إليهم كثيراً عن الأدب، وتحدثوا إليهم قليلاً في الأدب، وحتى حين تحدثوا إليهم في الأدب، كانت جهودهم تتبعثر في نواح غير

(1) قراءة الشعر ص 221.

مفيدة، فهل آن الأوان لتوحيد القوى النقدية، والاتجاه بها إلى فحص أكبر قدر من النصوص على أساس متفق على جدواه، والخروج بعدد وافر من وجهات النظر النصية." (1)

لقد قرأ قصيدة المتنبى الآتية من الباب الذي تحيا به بيننا.

صحب الناس قبلنا ذا الزمانا وعناهم من شأنه ما عنانا

وتولوا بغصة كلهم منه وإنْ سرَّ بعضهم أحياناً

ربما تحسن الصنيع لياليه ولكنْ تكدر الإحسانا

وكأنا لم يرض فينا بريب الدهر حتى أعانه من أعانا

كلما أنبت الزمان قناة ركّب المرء في القناة سنانا

ومراد النفوس أصغر من أن نتعادى فيه وأن نتفانى

غير أن الفتى يلاقى المنايا كالحات ولا يلاقى الهوانا

ولو أنَّ الحياة تبقى لحى لعددنا أضلنا الشجعانا

وإذا لم يكن من الموت بد فمن العجز أن تكون جبانا

كل ما لم يكن من الصعب في الأنفس سهل فيها إذا هو كانا

قراءة الشعر يجب أن تكون من بابه الطبيعي الذي تحيا به بيننا وليس من أي باب آخر يقول "والآن هل نحن في حاجة حقاً إلى أن نضع المتبنى على كرسى الاعتراف بغية فهم هذه الأبيات؟ ومن لنا بإعادة تشكيل حياة المتبنى، ونواياه، ومقاصده التى اكتنفت كتابة هذه القصيدة؟

وإذا كانت هذه القصيدة لا تأخذ قيمتها إلا معتمدة على الأحداث التى آثارتها والدوافع التي كانت وراء تأليفها، والحالة المزاجية الشخصية التي صاحبت هذا التأليف، فكيف تجاوزت كل هذه الأمور، وضمنت لنفسها حياة خاصة تقدم إلينا

---

(1) قراءة الشعر ص 165والقصيدة في شرح ديوان أبى الطيب المتنبى لأبى العلاء المعرى "معجز أحمد" جـ 4 تحقيق د . عبد المجيد دياب ط دار المعارف ص 122 .

بعد انتهاء صاحبها المتنبى بماله وما عليه عصره، وأحداث حياته، ودوافعه، ومزاجه، والحالة النفسية التي كان عليها عندئذٍ، وما إلى تلك الأشياء؟.

إننا يجب أن ندلف إلى هذه القصيدة من بابها الذي تحيا به الآن بيننا.. لكن كيف نجد طريقنا إلى هذا الباب ؟ هل نجده بنثر معانيها اللغوية القريبة؟ إن هذه المعاني القريبة يستطيع أن يخبرنا بها تلميذ على قدر متواضع من الدربة، ونحن في الحقيقة نسعى إلى اكتشاف معانيها الشعرية.

والمعاني اللغوية القريبة شيء، والمعاني الشعرية شيء آخر يقول هربرت ريد "إنَّ، للقصيدة شكلها الذي تنفرد به، وهي في ذلك مثل اللوحة وقطعة الموسيقى، وهذا الشكل مزيج من الصور وصنوف الإيقاع، وهي تجسيد لمشاعر الفنان يحمل معنى لا يتسق بالضرورة مع المعنى الذى تؤديه الكلمات في استخدامها العادي، الواسع. المتشعب المنطقي، والقصيدة لا تختلف فحسب في شرحها النثري، بل إنها تعني أكثر منه. وذلك لأنَّ لها شكلاً عضوياً "هو الكلمات المسودة بالشكل الذي ترقد به على الورق، ولها نظام موسيقى يحمل في ذاته معنى بوصفه صوتاً ."[1]

ثم يستطرد د. الربيعى قائلاً : "إن المعالم الحقيقية لباب هذه القصيدة تتضح- أقول تتضح ولا أقول تفتح على مصراعيها- بقراءة أولى لها مبنية على أساس إحساس الشاعر بالزمن، وما يترتب على ذلك من توترات تنشأ عن رؤية المفارقات المأساوية وهي تعمل، مكونة امتداد هذا الزمن وعمقه، سداه ولحمته، ما كان منه، وما سيكون، رؤية المفارقات الحاصلة من الصحبة (وكل الظلال التي تحيط بها) تعمل في بؤرة رؤية واحدة من العناء (مع كل الظلال المضادة التي تحيط به) ورؤية الغصة وهى تلتحم بالسرور، ورؤية الإحسان وهو يلتحم بالكدر ورؤية الريب وهو يلتحم بالإعانة .... ويمكن أن تستمر هذه القراءة لتكشف عن توترات فرعية تدعم المواقف الأساسية المتقابلة. ومثل هذه القراءة مفيدة، لأنها تساعد على الخروج بالقصيدة من

---

(1) قراءة الشعر ص 221.

جو المناسبة الخاصة، التي تعرض لشاعر خاص، في فترة خاصة، وفي حالة مزاجية خاصة، لتكشف عن نوع من الإحساس العام بالقلق الذي يستشعره الإنس في مواجهة الحياة".[1]

على أن القراءة النشطة "يجب أن تعاود الكرة لتطل إطلالة جديدة ... ترى القصيدة – وهى التركيب اللغوي– تعادل الحياة مستخدمة في ذلك رمزاً كبيراً واحداً كلاً هو الزمن.

إن جوهر هذا الزمن هو الحركة والتغير، ونحن نجد معادلاً لهذه الحركة، وهذا التغير مثلاً في الاحتشاد المقبل الذي تحققه الصحبة والفراق المنحسر الذي يحققه التولي ثم ما يندرج تحت ذلك، ويتفرع عنه، من المعاناة والعناء، ومن السرور الذى ينطوي في لحات، وكل ذلك يؤدِّي في بيتين اثنين، وتتبع رمز الزمن في خلال بقية القصيدة، يكشف لنا عن حركة دائبة ممتدة نحسها إحساساً صاخباً من خلال الصيغ، والليالي، والكدر والريب، والدهر، وما ينطوي عليه كل ذلك من فعل سواء أكان هذا الفعل بشرياً أم كونياً. وهنا تبرز القضية الأساسية التي هي طرفي الحياة– الزمن والإنسان– صراعاً يجلي دورة الحياة على نحو أقسى ما يكون.... وإذن يمكن أن يقال إن هذه القصيدة هي الحياة (ولا أقول الواقع)

وقد وضعت في بناء لغوي موسيقى متوازن، إنها رؤية شعرية للكون، وتجسيد فنى للمأساة الخالدة التي يراها المرء وهي تبنى أمام عينيه على نحو عنيف، وتنقضى على نحو عنيف أيضاً. وهي بهذا تدعوه إلى التفكير في تطوير فلسفة خاصة إزاء هذه المأساة تسلم بها... وعلى هذا النحو تتضاءل في القصيدة قيمة المناسبة الخاصة وتتضاءل قيمة الواقع الخاص المصور، وتتضاءل قيمة الأحاسيس الشخصية، وتبقى القيمة الأساسية لها كامنة في أنها تقدم في شكل لغوي ذلك الحوار الأزلي بين الإنسان والزمن، وهو حوار يتسم بالشمول في مقدماته، وصلبه، ونتائجه، وهو حوار لا

(1) قراءة الشعر ص 221

يمكن أن يجحده أحد، أو يختلف عليه أحد، بل إن كل إنسان يجده جزءاً من دائرة وجوده، يستوى في ذلك إنسان عصر المتبنى، وإنسان العصر الحاضر، وأظنُّ أننا يمكن أن نكون على يقين من أنه يستوى فيه أيضاً إنسان المستقبل مع إنسان الماضي والحاضر...

وبذلك نرى أن حياة القصيدة المتطورة النامية الباقية لا حياة الشاعر المحدودة المنقضية هي التي ينبغى أن تستحوذ على اهتمامنا، كما أن معناها الشعري الرمزي- الذي يتجاوز كل ما هو خاص من الظرف والمناسبة- هو الذي ينبغي أن يكون الهدف الذي يسعى الناقد سعياً دائباً إلى الكشف عنه ".[1] وبذلك ينبغي " أن نتخذ العلاقات اللغوية، والرموز، وأساليب التصوير، والإيقاع الخاص، سبيلنا إلى الكشف عن المعنى الشعري للشعر، ولا نبدأ بفكرة مجردة في الدماغ نحاول البحث عنها. ونحن إذا تأملنا الأمر جيداً أدركنا أن المعنى الشعري ليس سوى الشكل، كما أن الشكل ليس سوى المعنى الشعري ".[2] إن قراءته للشعر من باب اللغة، تجعله يرى اللغة في كل شيء : العاطفة- التصوير- النسيج - الرمز - وكل المستويات اللغوية التي يعبر بها الشعراء تلميحاً وتصريحاً -، ومن ذلك قراءته لقصيدة الإبريق لإيليًا أبى ماضي باعتبارها قوة لغوية رامزة، برغم أن الشاعر لم يقل لنا إنه يقدم قصيدة رمزية. بل يوهمنا أنه يصف إبريقاً حقيقياً:

يقول إيليًا أبو ماضي:[3]

الا أيها الإبريق مالك والصلف ... فما أنت بلور ولا أنت من صدف

وما أنت إلا كالأباريق كلها ... تراب مهين قد ترقى إلى خزف

أرى لك وجها شامخاً غير أنه ... تلفع أطباق الغبار وما أنف

(1) راجع قراءة الشعر ، ص 128- 129.

(2) قراءة الشعر ص 131.

(3) راجعها كاملة في ديوان إيليا أبى ماضى شاعر المهجر الكبير تقديم : جبران خليل جبران ، تصدير : د . سامى الدهان ، دراسة الشاعر الفقير زهير ميرزا . ط دار العودة د . ت .

ومسته أيـــدى الأدنياء فما شكـــا ومصتـــه أفـــواه الطغــــام فمـــا وجـف
وفيك اعتـــزاز ليس للديـك مثلـــه ولست بـــذى ريش تـضاعف كـالزغف
ولا لك صـــوت مثلـه يصدع الـدجى وتهتف فيـــه الذكـــريــــات إذا هتف
وانصت أستـــوحيه شيئـــاً يقـــوله كما ينصت الـــزوار في معرض التحـف
وبعــــد ثـــوان خلت أنى سمعتــــه يثرثــر مثــل الشيخ أدركـــــه الخـرف
فقال سقيت النـــاس قلت له أجـــل سقيتهـــم مـــاء السحــــاب الذى وكف
ودمع الـسواقى والعيـون الـذى جرى ومـــاء الينابيع الـــذى قـد صفا وشـف
فقـال ليذكـــر فـضلى الماء وليشد بمـدحى ألم احملـــه قـــلت لـك الـشرف
فقـــال ألـــم أحفظـــه قلت ظلمتـــه فـــلولاه لـــم تنقل ولـــولاك مـــا وقف

يـرى أننـا إذا انـسقنا مـع الإبهـام، وسـلمنا بأنـه يـصف إبريقـاً حقيقيـاً ظلمنـا القصيدة، وحصرناها في نطاق ضيق، وحددنا مرماها دون أن يكون لدينا أساس فنى مشروع لذلك؛ لذا لم يبق أمامنا إلا أن نقول إنه يتحدث عن الإبريـق ويرمـز إلى شـيء آخر.

وبذلك نواجه صعوبة من جهتين- الأولى كما أسـلف أن القـصيدة لا تقـول لنـا بصراحة أنها تتحدث عن إبريق وترمـز إلى شـيء آخـر، والثانيـة أن اسـتخراج الرمـز يحتاج إلى نظر متأنٍ لا يأخذ بظواهر الأشياء، وفي الوقت ذاتـه لا يتعـسف في التأويـل، وبذلك يرى أن القصيدة لها مرامٍ أبعد من مجـرد وصـف آنيـة ' ويعـضد ذلـك أننـا نجـد أنفسنا أمام صفات ذات أبعاد واحتمالات تجعل مـن تفـسير القـصيدة باعتبارهـا رمـزاً شعرياً أمراً حتماً.

ولو كانت الصفات الواردة في هذه القصيدة كلها نـصاً في إبريـق محـسوس لـتغير الموقف ولحلت المسألة حـلاً يسيراً، فمـا أكثـر الـشعر الـذي يـصف المحـسوسات مـن الأواني، وغيرها، ويقف عند حدود هذا الوصـف. وقـصيدة أبـي ماضـى تفعـل غـير ذلك، فهى تطالعنا بصفات هي للإبريـق المـادي، وصـفات أخـرى تحملنـا إلى آفـاق،

أبعد، وإذن فواجبنا أن نحدد الأمور ونفصلها لنصل من وراء ذلك إلى المعنى الشعري الذى تحمله القصيدة.

وحين ننظر إلى هذه القصيدة على ضوء هذا الكلام نجد أنها تضع ركائز كثيرة، وتشير إشارات معقدة إلى المرموز إليه على حين تحتفظ فى الوقت نفسه بخصائص عدة للمرموز به، وبهذا وذلك تتشكل هي نفسها باعتبارها رمزاً أو قوة لغوية رامزة وهذا ما يجعل منها عملاً فنياً مؤثراً".(1)

والواقع أننا منذ البيت الأولى فيها "نلتقى قدراً من الإشارة الوصفية إلى الموضوع القريب (الإبريق) وقدراً من الإشارة الرمزية إلى الموضوع البعيد (الإنسان).

ألا أيها (الإبريق) مالك (والصلف) فما أنت (بللور) ولا أنت من (صدف)

وما وضعت بين أقواس هو الذى يعطينا هذه الإشارة، فالإشارة الأولى إلى الموضوع القريب، والإشارة الثانية إلى الموضوع البعيد (ويمكن بالطبع أن نقول إنها للإبريق على سبيل المجاز، ولكننا لكي نصل إلى فهم المجاز محتاجون إلى وصل الصلف بالموضوع البعيد وهو الإنسان). أما الإشارتان الكائنتان في الشطر الثاني فهما إشارتان مشتركتان تومئان- بطريق التضاد- إلى كل من الموضوع القريب، والموضوع البعيد، فالبللور والصدف يقفان في مقابل المادة الطينية التي هي على التحقيق مادة كل من الإبريق والإنسان، وبذلك يكون الشاعر قد وضع أيدينا على خيوط عدة من تلك التي سينسج منها قصيدته.

إذ ثبت لنا مرجعاً مباشراً نرجع إليه، ونبدأ منه هو الإبريق وأما إلى وصله بصفة بشرية- هي الصلف- ونسج خيطين لإشارتين تتجهان في وقت معاً إلى كل من الإبريق ومن كائن آخر يمكن أن نقول إن الصلف من صفاته إن لم نقل من لوازمه.

(1) راجع قراءة الشعر، ص 35، 36.

ثم يخطو في البيت الثاني خطوة ثانية تكشف عن مزيد من الصفات

وما أنت إلا كالأباريق كلها   تراب مهين قد ترقى إلى خزف

وهنا تبقى الإشارة إلى الإبريق ملحوظة من جانبين: ملحوظة في ضمير المخاطب أنت، وملحوظة في هذا الجمع الأباريق الذى يذكرنا بما تركناه حالاً في البيت السابق، وتكون النتيجة أننا نبقي في جو الإبريق والآباريق.

ولكن الشطر الثاني يعيدنا إلى المادة المشتركة بين الإبريق والإنسان، وهي التراب المهين وهو يشير إشارة بالغة الدلالة إذ يقول (قد ترقى إلى خزف) وكأنه يلفتنا إلى وحدة الأصل والمنبع بين موضوعيه اللذين يرمز بأحدهما إلى الآخر، الأصل هو التراب، والمسألة كلها مسألة ترق، فقد ترقى الإبريق بمرحلة فصار خزفاً، وترقى الإنسان بمراحل فصار إنساناً.

ولكن الأصل يبقى ملحوظاً في الحالتين. وبذا تتمثل هذه الخطوة الثانية في هذا البيت الثاني في أن أبا ماضي جدل خيطي الإبريق والإنسان في جدلية واحدة، وهو سيستخدم هذه الجدلية بعد ذلك في الاقتراب من موضوعه الرمزي على نحو أكثر رمزية (ولا أريد أن أقول أكثر وضوحاً) وحين أرهص هذا الإرهاص الذي قربه من الرمز وجد نفسه في البيت الثالث في وضع يجعله قادراً على أن يدلف إلى صفات أخرى أكثر قرباً من صفات المرموز إليه:

أرى لك (وجهاً) (شامخاً) غير أنه   (تلفع) أطباق الغبار وما (أنف)

فالوجه والشموخ، والتلفع، والآنفة كلها صفات نستحضر بها الإنسان في أذهاننا، ولا يمكن أن نستحضر بها غيره إلا بقدر من التأويل والمجاز الذي يحتم علينا- لكي نفهمه - جعل الإنسان مرحلة واردة بالضرورة في هذا الفهم". [1]

(1) راجع قراءة الشعر ص 37- 38.

ويرى أن هناك توازناً بين المرموز إليه والمرموز به ولم ينحز الشاعر إلى أيهما:

وفيـــك اعتــزاز لــيس للــديك مثلــه
ولست بـذى ريـش تـضاعف كـالزغف

ولا لـك صــوت مثلـه يـصدع الـدجى
وتهتــف فيـــه الــذكريات إذا هتـــف

يرى أن أبا ماضى في هذين البيتين "يخطو خطوة نحو الهدف تتمثل في أنه خرج بالموضوع من عالم الجمادات والكائنات غير الحية إلى عالم الكائنات الحية، واختيار الديك موضوعاً معادلاً لا يخلو من أهمية.

فعن طريق هذا الكائن الذي هو مستقر في أذهاننا بوصفه رمزاً للاعتزاز والكبرياء تتقارب لدينا صفات المرموز به والمرموز إليه، ويصبح الديك عنصراً يساعدنا على العبور من المجال الأول إلى المجال الثاني ويتساءل الذهن هنا: هل نحن أمام إبريق متشامخ منتفش كالديك، أو أمام إنسان متشامخ منتفش كالديك؟ وتتحرك في أذهاننا صفات الاثنين طيلة البيتين". [1]

ثم ينتقل د. الربيعي إلى المقطع الأخير من البيت.

وبعــد ثــوان خلــت أنــى سمعتــه   يثرثــر مثــل الــشيخ أدركــه الخــرف

إلى أخر النص يقول: "ويمكن أن نعتبر البيت الأول من هذه المجموعة الختامية في القصيدة، والتي صور فيها أبو ماضي قضية القضايا. مدخلاً صالحاً لتجاوز عنصر الجماد إلى عنصر البشر، والكلمتان اللتان تعتبران مفتاحى هذا التجاوز هما خلت ومثل، ففيهما يكمن هذا المعنى الذي يدل على أننا ما زلنا في عالم الإبهام، والتشبيه، وأننا أمام قيمتين نسعى إلى وصل أحدهما بالأخرى .

(1) راجع السابق ص 39.

ولكن هذا البيت يعبر على كل حال عن أن الإبريق أصبح لدينا (عن طريق التخيل والمماثلة) شيخاً ثرثاراً، فإذا دلفنا إلى المحاورة ذاتها رأيناها من ناحية بنائية بحتة تتكون من إجابة قصيرة عن سؤال طويل ممتد في الأبيات السابقة جميعاً هي: سقيت الناس، ومحاجة طويلة يدور معجمها كله حول الماء (أجل سقيتهم ماء السحاب الذي وكف ونبع السواقي والعيون الذي جرى، وماء الينابيع الذي قد صفا وشف ومحاجة مضادة طويلة نسبياً (ليذكر فضلى الماء وليشد بمدحى ألم أحمله؟ ورد قصير لك الشرف، ومحاجة قصيرة ألم أحفظه وإجابة طويلة نسبياً ينتهى بها الحوار (ظلمته فلولاه لم تنقل ولولاك ما وقف)، وفي هذا الشكل البنائى قدر من التوازن فقد استخدم قال مرات ثلاث واستخدم قلت مرات ثلاث كذلك، واستخدم في الأجوبة والأسئلة عبارات تنوعت في حالتي قال، وقلت بين القصر والطول على نحو يمكن أن نجد فيه- إذا أحصينا- قدراً من التوازن أيضاً.

وقد احتفظ بالكلمة الأخيرة في الحوار لقلت وذلك برهان على أن الوعاء ما دام منفصلاً عن جوهره يظل وعاءً يتبع الجوهر، ويستمد منه، ولا يمكن أن تكون له قيمة في ذاته تبرر له أي قدر من الصلف والكبرياء". [1]

وتختلط في هذه المحاورة عناصر المرموز به بعناصر المرموز إليه على نحو" يصعب معه الفصل بينهما، ويرى المعجم المستمد من الطبيعة – التي هي أصل العنصرين ومردهما- سائداً على نحو مطلق فالماء الذي هو أصل كل شيء مسيطر على الحوار سيطرة تامة والشاعر يلعب بهذا العنصر لعباً حراً يجعلنا ندرك بوضوح استخدامه الرمزي، ولكننا لا ننسى تماماً- في الوقت ذاته- معناه الأصلي". [2]

وبذلك يحاول د. الربيعي بالقراءة الشعرية "السيطرة على الأعصاب الحساسة للقصيدة- إذا صح التعبير هذا- والكشف عن سر تركيبها، والعناصر الدرامية التي

(1) راجع قراءة الشعر ص 41- 42.

(2) راجع السابق ص 42.

تتفاعل مترابطة في بنيتها، وذلك حتى تكشف القصيدة عن معناها الشعري، الذي ينبثق من عناصرها تلك، ولا يفرض عليها فرضاً من خارجها". [1]

وهكذا تكون قراءته للنص في النص ولا تحاول إعطاء الوقت والجهد لما ليس نقدياً ولا أدبياً. متسلحة بالأصول التراثية لذلك تبدو متوازنة لا تفرق بين أقدم نص وأحدث نص، لأنها تكشف عن سر تركيب هذه النصوص وتحاول السيطرة على جوهرها، وفى الحقيقة تبدو قراءته – للوهلة الأولى – سهلة بمعنى أنه إذا قرأها القراء ظنوا أنهم يستطيعون مثلها، وفى الواقع كلما قرأت كتابة د. الربيعى – مرات – أشعر مع كل مرة أنني أقرأ للمرة الأولى وهذا سر من أسرار بقائها.

---

(1) راجع قراءة الشعر ص 43.

الفصل الثالث
مقاربات الحداثة

الفصل الثالث
مقاربات الحداثة

"كانت ذاكرتنا الجماعية موزعة بين شقين: أحدهما يشغله النص المقدس بأجوائه وأصدائه، بإعجازه وقسريته، والآخر تتسرب إليه لوامع الشعر البليغ بحكمته و فتنته بحلاوة بشريته. ولأن هذه الذاكرة توشك على الارتجال والخض، فإن مكانة الشعر تتقلص في وعى ابن اليوم ومحفوظه يتضاءل، ليس له سدنة يقتاتون به ويقاتلون عليه، ولا أعرف إن كانت الحياة تطاق بدون الشعر الجميل، الذي يورق في الكلمات المبدعة ويمارس فيه الإنسان حريته في إعادة خلق اللغة وتثبيت صورة الوجود".

د. صلاح فضل
تحولات الشعرية العربية ص31

إن قراءة الدكتور فضل تحاول وضع مختلف التجارب الشعرية على سلم نقدى قابل للقياس الوظيفى، وفى الوقت ذاته تسلم بشرعية جميع الأنماط الإبداعية وتحاول التعرف إلى مكوناتها الأسلوبية والجمالية.

وتحاول – كذلك – الحفاظ على المسافة الحيوية اللازمة بين المنهج والنص الشعرى، إن د. فضل يؤمن بقول الناقد الإسباني "داما سو ألونسو" الذي يرى الشعر عصفوراً وديعاً إن شددت عليه قبضتك الدراسية أزهقت روحه، وحولته إلى جثة هامدة لا يغنيك تشريحها فى معرفة سر رشاقتها وهى ترف من حولك لذا يقول" علينا إذن أن نمسك هذا العصفور بحنو شديد أن نسمح له بالتفلت من أصابعنا، وإذا كان لنا أن نحبسه فى منهج فليكن قفصاً واسعاً يتركه يتنفس ويتحرك".[1] إن محاولته لجعل النقد علماً قد يفهم منها أنه يفرض قواعد مسبقة أو يخط بقلمه خطاً لا يمكن أن يتجاوزه الشعراء. وذلك حين قسم الحديث عن الشعرية العربية بين التجريد والتعبير أو في حديثه عن القفص الواسع، ولكنه في الحقيقة يسمح للشعراء باختراق هذا

---

(1) أساليب الشعرية العربية ص 9 .

القفص، وإنما صنفها هكذا ليسهل التعريف والتقسيم انطلاقاً من إيمانه بأهمية النقد في عون القاريء على تذوق ملامح الجمال في النصوص الأدبية . لذا يرى أن هذه المدارات الأسلوبية – التى حددها – تضم عدداً من الشعراء دون أن تمحو الحدود الفارقة بينهم أو تغفل عن إمكانية اجتياز الشاعر الواحد للمسافات الواقعة بين تلك المدارات فحاول ربط المعرفة التجريبية المستمدة من النصوص بإطار نظرى نوعى يستقطب ويرشد خطواتها. إنه يرى أن كفاءة التلقى تختلف من متلق لأخر تجاه النص لذلك حاول دعم هذه الكفاءة الأدبية فقال " علينا أن نعثر على الطريقة العلمية التى توازن نقدياً بين ضرورة الاعتداد.

باستجابة الجمهور الواعى للظواهر الشعرية من جانب، والحرص على تنمية هذا الوعى بما يؤدى إلى دعم كفاءة التلقى الأدبية من جانب أخر "[1] وبذلك تحرص الشعرية على تنظيم الكفاءة الأدبية هذه، إن قراءته تدخُّل منه فى تصور القصيدة وإعادة خلقها فهى تمر بمراحل ثلاث تبدأ بالاستعداد ثم التقبل ثم التماهى. يقول "الأثر الشعرى لا يوجد إذا كان المتلقى لا يتقبل المحتوى الشعرى المبثوث فى الرسالة الشعرية، وما دام الأمر كذلك فإن القارئ لا يقوم بوظيفة سلبية فى عملية التواصل الفنية باعتباره مجرد متلق فيها بل إن وظيفته بالغة الإيجابية والدينامية .

فالقارئ يتدخل فى خلق القصيدة ابتداء من تصورها الأول، ممارساً فاعليته بطريقة نشطة من داخل الشعر ذاته حيث ينظم أبنيته معتمداً على فروض القراءة فالشاعر يكتب لا محالة بشكل يدعو القارئ لتقبل ما ينشئ.

وبدون هذه التقبل لا وجود للشعر، فالتقبل هو الذي يمنحه مشروعيته، وهو ينمو فى شكل استعداد أولى قبل القراءة فى صورة قابلية، ثم يتطور عند ملامسة

(1) السابق ص 18 .

النص إلى قبول مبدئي، أو تقبل مضاعف متفاعل حتى ينتهى إلى درجة عليا من ممارسة لذة النص التى قد تصل إلى التماهى معه". [1]

وفى هذا يرى أن لكل صوت شعرى نبرته المميزة ولا يستطيع القارئ تمييز النبرات إلا بعد تذوقها والاستمتاع بما فيها "يدركها المتلقى بعد أن يتعرف عليها ويستمتع بما فيها، من عذوبة أو قوة من رقة أو رصانة مستقطراً من كل صفة حلاوتها ومذاقها الجميل ". [2]

إن قراءته إذن تحاول أن تحدث تعديلاً فى المنجز الشعرى، هذا التعديل يقوم على اختبار شبكة علاقاته بالجمهور وتحققاته فى ذاته، وتقيس مدى خصوصيته وتأثيره .

لذلك ميزت بين ثلاثة عوالم رداً على من يحاكم الأدباء وفقاً للواقع الخارجى، أو من يقيسون الأدب بمقاييس الدين، وهذه العوالم هى :-

- عالم الواقع بمعطياته وحقائقه ذات الطبيعة الحسية والتجريبية أى الحياة كما نعرفها، ونختبرها ونتحدث عنها بصدق وصراحة .
- العالم السلبى المضاد للعالم الواقعى الأول. وهو عالم الزيف والكذب والخداع ، فنعمد إلى تقديم عالم بديل يخالف ما نعرفه ونعهده.
- أما عالم الأدب فهو يختلف عن العالمين السابقين، فنحن لا ندلى فيه بمعلومات محددة موثقة عن أشخاص خارجيين، ووقائع حدثت بنسق معين، فنقوم بابتكار شخصيات وأحداث جديدة مستفيدين من خبراتنا بالعالم الخارجى دون محاكاته بشكل مباشر، هذا العالم الثالث هو عالم الأدب، وخاصيته أنه خلق لكون جديد بلغة جديدة، وقوانين جديدة، وعلاقات لا تشير إلى ما هو موجود فى الخارج بل

---

(1) راجع السابق ص 23 .

(2) نبرات الخطاب الشعرى ص 5 .

تشير إلى نفسها في الدرجة الأولى، وله مقاييسه التى لا تحاكم بمقاييس العالمين السابقين، وهذا العالم يجب أن يكون متماسكاً في قوانينه [1]

لقد تحدث د. فضل كثيراً في المناهج فأخرج لنا أربعة كتب هى منهج الواقعية ، نظرية البنائية، علم الأسلوب، بلاغة الخطاب وعلم النص، ثم تركت قراءته المناهج طواعية أمام سلطة النص وقوته فاتجهت إلى التحليل النصى. وبرغم ذلك يظل دور د. فضل – بالإضافة إلى أخرين – رسم خارطة لنظريات النقد المعاصر فيقف ليقوم بتحديث النقد من خلال إضاءة المنهج العلمى من حيث النظرية والإجراء والمصطلح ليواكب النقد العربى النقد العالمي .

ولكنها رسمت خارطة لنظريات النقد المعاصر ولم ترسم فى الحقيقة خارطة لنقد عربي معاصر لذلك نلاحظ كثرة الجدل حول مشروعية بعض الأسماء والمصطلحات والإغراق فى الأفكار والمبادئ على حد تعبيره .[2]

إنه يبدأ مقارباته للحداثة منطلقاً من إيمانه بأهمية النقد في كشف ملامح الجمال، وعون القارئ على تذوقها لذلك يرى أن القراءة النقدية لها دور مهم، فيقول: "وأملى أن تقرب الشعر من القراء، وأن تعود بالنقد إلى وظيفته الأساسية في مضاعفة ملامح الجمال، والعون على تذوقها".[3]

لذا يحاول أن يرسم بريشة الفنان الناقد نبرات الخطاب الشعري انطلاقاً من اللغة المستخدمة، فنجده يهتم بطريقة استخدام اللغة الشعرية وتوظيفها من خلال العناصر التواصلية ؛لأن الشعر يتميز "بتعدد المستويات التواصلية".[4]

---

(1) راجع أشكال التخيل ص 113 .

(2) راجع شفرات النص الهيئة العامة لقصور الثقافة 1999 ص 5 .

(3) نبرات الخطاب الشعري ، نشر دار قباء سنة 1998 ص 6.

(4) السابق ص 17.

لـذلك نـراه يتتبـع الأداء اللغـوي في أوضـاعه الـشعرية، ومعـالم الأداء اللغـوي متعددة يرصد منها.

1- أنواع الضمائر المستخدمة وكيفية توظيفها.

2- اختيار المفردات.

3- الظواهر الأسلوبية من مثل التكرار.

4- الموسيقا.

مثلما حدث في تتبعه للتشكيل اللغوي في شعر نزار قباني يقول "وما يهمنا إبرازه في هذا المجال بشكل واضح، هو أن هذه العناصر التواصـلية ذات أثـر مباشـر في كيفيـة استخدام وتوظيف اللغة الشعرية فأدوار المرسل والمتلقي، تتعلـق بالـضمائر الشخـصية المستخدمة في الخطاب.

والزمان والمكان ينعكسان في توظيف أزمنة الأفعـال والأدوات، وأسمـاء الزمـان والمكان والإشارة، والأحـوال والظـروف واختيـار الموضـوعات الـتي يـتم تناولهـا يـتم بدرجة مشاركة المتواصلين في فضاء يجمعهم، كما أن العلاقة المتبادلة التي يمكـن عقـدها بينهم يعبر عنها عادة بأفعال خاصة مثل القول، والأمر، والاستفهام، والتعجب ومعنـى هذا أن توسيع دائرة التحليل لتشمل الأبنية اللغوية النصية ومحددات تداولها هـو الـذي يضيء طبيعة الظواهر الشعرية، ويكشف عن مدى فاعليتها الجمالية".[1]

وفي سبيل تتبعه لمستويات الأداء اللغوي يقرأ إحدى قصائد نـزار "ولنقـرأ مطلـع القصيدة الأولى من مرثيات الزعيم:

قتلناك يا آخر الأنبياء

قتلناك ..

ليس جديداً علينا

اغتيال الصحابة والأولياء

(1) نبرات الخطاب الشعري ص 12.

فكم من رسول قتلنا..

وكم من إمام ذبحناه وهو يصلى صلاة العشاء

فتاريخنا كله محنة ..

وأيامنا كلها كربلاء ..

يقول" ولنلاحظ معالم الأداء اللغوي في أوضاعه الشعرية بالنسق الأتي:

أولاً: يسند الكلام لضمير الجماعة، فصوت القصيدة يعبر مباشرة عن الوعي القومي، وهو بمثابة الاعتراف بالشراكة بين المتكلم والمخاطبين بين الشاعر والقراء.

ثانياً: لا يتوسط الخطاب في اختيار مفرداته الساكنة، بل يبلغ أقصى حدته، ومبالغته التعبيرية، فالشعب العربي لم يرهق عبد الناصر بمسئوليته بل قتله واغتاله وذبحه، وهذا الزعيم ليس مجرد حاكم مثل الآخرين بل هو نبى على وجه التحديد بديل لآخر الأنبياء.

ثالثاً: يوظف الشاعر بطريقة منظمة خاصية جوهرية في الشعر العربي هي التكرار المتراكب ، ونعنى به الإضافات المتتالية للكلمات والصيغ بما يسمح بتأكيد المقول من ناحية، وتجاوزه بالتنمية من ناحية أخرى فعندما يتكرر الفعل الأول قتلناك يعنى نفى المجازية عن الصيغة الأولى ومن ثم تصبح مفردات الاغتيال، والذبح تراكباً تكرارياً.

رابعاً: يتم إشباع توقع القراء بالقرار الموسيقي المعتمد على التوازي والتكرار بشكل منتظم، فالقوافي: أنبياء، أولياء، عشاء، كربلاء كافية بامتدادها لتحقيق هذا الإشباع، وتكراركم الدالة على الكثرة وعلى هامش التعجب، وتوازي الصيغتين الختاميتين تاريخنا، أيامنا... كل ذلك يشعل البيانات الجمالية للنص حتى

تصبح ملموسة في متناول يد جميع القـراء يتذوقونها باستمتاع وينفعلون لها باستغراق ".[1]

ويرصد التحول في نبرات الخطاب الشعري فيقول في معرض الحديث حول حجازي "كان حجازي يفتتح مع صلاح عبد الصبور وآخرين نبرة شعرية تبنى خطاً تواصلياً ينحرف عن المسار السابق للخطاب الشعري، حيث يغلب عليه نموذج (أنا وأنت) المدمج في عبارة (معك أيها القارئ) تخاطب الناس والمدن والأشياء لتشكيل ملامح نسق جديد، وخلق أفق مفتوح على الغير دون أن يفنى فيه ".[2]

وفي قراءته يستطيع أن يوظف مصطلحات السينما، والمسرح، والدراما عامة في لغة النقد، حيث إنه يرى أن (حجازى) شاعر تعبيري، ومن أبرز معالم التعبيرية عنده :

" أن قصائده موزعة على مساحات مضيئة من الشعر السياسي والإنساني دون لبس أو ارتباك. كل قصيدة لها سيناريو بالغ التحديد والصفاء لها بنية دلالية مكتملة لا تشكو الطول ولا القصر ولا الترهل، تدخل عالمها فتهديك إلى معالمها دون عناء... على أن لغته الشعرية قد أصابها في المنفى قدر كبير من الاكتناز والامتلاء، تركزت فيه عصارة خبرته المتجددة بخمر الأسلاف وعطر المكان. استنجد بها كي يحمي غربته من الذوبان والتلاشي ".[3]

لذلك يرى أن (حجازي) لديه ذاكرة بصرية سينمائية محدثة تحيل سيناريو القصيدة إلى لقطات موصولة بإحكام شديد في مونتاج مدروس وتركيب ذكى غير مصطنع، يستعين بالسرد والطرد، بالزمن والمجاز يقول حجازي في قصيدة بعنوان (أغنية).

أنت فاتنة

---

(1) راجع نبرات الخطاب الشعري ص 25 وما بعدها

(2) السابق ص 33.

(3) السابق ص 46.

وأنا هرم
أتأمل في صفحة السين وجهي
مبتسماً دامعاً
أنت فاتنة
تبحثين عن الحب، لكننى
أقتفى أثراً ضائعاً
كان لابد أن نلتقي في صباي
إذن
لعشقتك عشق الجنون
وكنا رحلنا معا

يقول د. صلاح "توقظ قافية العين المفتوحة رؤى حلمية وشعرية في ضمير القارئ، وهو يشهد الموقف، ويرقب أطرافه في دواخلهم، فتردد أصداء من شوقي في ذاكرة النص الخبيئة:

قد يهون العمر إلا ساعة وتهون الأرض إلا موضعاً

لكن المشهد هنا مفعم بالتفاصيل البصرية، بالحب واقتفاء الأثر، بالرحلة المستحيلة في الزمن الضائع، ومفعم بالتوزيع الإيقاعي المتوازن بين الضمائر والسطور في تناوب نسقى جميل، تتبادل فيه الكلمات والمرئيات لعبة الحضور والغياب".[1] وبذلك يكون خطاب حجازي "متسق لا يقع في أحادية الدلالة بقدر ما يتبع استراتيجية منظورة في توجيهها".[2]

إن قراءته تحاول الكشف عن مستويات لغة الخطاب الشعري من خلال المعجم المستخدم، وطريقة التشكيل فهل هي لغة صافية أم صامتة؟ عالية أم هادئة لذلك نراه

(1) نبرات الخطاب الشعري ص 46، 47.
(2) السابق ص 51.

يقول في قصائد بلند الحيدري "تختار معجماً جديداً من كلمات بسيطة وأليفة لكنها تعرف أوضاع اللغة الشعرية، وتتقن صناعة أشكالها وأنماط صورها الجديدة، وتستشعر وقع الزمن، وتجنح إلى اختصار العمر في برهة مركزة وجيزة ".[1]

ويرى أن شعرية قصائد بلند تكمن على وجه التحديد في أن لغتها تتعانق مع مفردات الفن السابع وتوظف بعض تقنياته من التجسيد والتكبير والمونتاج، والمفاجأة، القطع والوصل، التعليق والثرثرة، بل من الحكاية الخارجية التى تعقب انطفاء الأنوار أيضاً:

يقول لنقرأ له هذا النموذج الناجح في "حلم في أربع لقطات" وهو يتوزع على أنساق الزمان والمكان بحركية متسقة " اللقطة الأولى ".[2]

تفترش الشاشة عينان

انفرجت شفتان

ابتسمت

لمعت عدة أسنان

ويغور اللون الأخضر في كل الألوان

ولنلاحظ أولاً: أنَّ هذا المقطع مشهد كامل، وليس مجرد لقطة، فهو يتكون من عدة جمل بصرية متعاقبة، تستخدم تقنية القرب والبعد، فعين الكاميرا تسلط أولاً على الشاشة بأكملها وقد افترشتها عينان، قبل أن تنزلق بتلقائية إلى الشفتين المنفردتين وتسمح للأسنان بأن تلمع.

واللقطة الثانية من قصيدة بلند يوظف فيها خاصية بارزة للأحلام تتمثل في الانتقاء من مفردات الواقع ونقل صفاتها لتتخذ صبغة رمزية، وهنا نلاحظ كيف يمزج الشاعر بين معطيات الحلم وتقنيات التعبير التصويري السينمائي يقول:

---

(1) نبرات الخطاب ص 114، 115.

(2) راجع نبرات الخطاب الشعرى ص 123 وما بعدها .

رجْلان تجوسان الليل بلا صوت

الظلمة توحي بالموت

تلتمع السكينْ

تتجمع في الظل رؤى لسنين

وسنين

وبلا صوت

تنطبق الشفتان

ما من أثر للقبلة في الفم

لا شيء سوى قطرة دم

ويغور اللون الأحمر في كل الألوان

ونلاحظ على هذا المشهد الذي يشكل شطراً كبيراً من الفيلم الشعري عدة أشياء: فهو أولاً يتكون من جملتين تستغرق كل منهما خمسة سطور تمضى على نسق واحد في تمثيل الأشياء على غير طبيعتها، فحركة الأقدام بلا صوت، والطعنة التي يتقاطر منها الدم صامتة هي الأخرى......

كما نلاحظ أيضاً توظيف عمليات التوازي الفعالة في توليد الشعرية لغوياً وبصرياً، ففي مقابل انداياح اللون الأخضر في المشهد الأول يتدفق الأحمر في الموقع ذاته في هذا المشهد الثاني.

والقصيدة تخضع في اللقطة الثالثة لخطوة بعيدة من أجل التفسير والتحليل وفك الشفرة.

اسم المخرج .. أنت .. أنا .. هم

اسم المنتج .. أنت .. أنا .. هم

اسم المتفرج..

أنت .. أنا .. هم

والشاشة فسحة حلم

والقاتل والمقتول أنا

لا شيء سواى أنا

معنى

يتململ في قطرة دم

لقد انتقلنا من التصوير السينمائي إلى الشرح النقدي والتحليل الشعري، الذي يبغي مشاركة المشاهد على طريقة المسرح البريشتي الشهير، فالناس جميعاً شركاء في التصوير، والتمثيل، والإخراج.

وتعود اللقطة الرابعة والأخيرة لتمثيل عملية التصوير الخارجي فتحكي قصة سقوط الفيلم، وفرار المخرج والمنتج من باب خلفي وتصبح النهاية الطريفة الصالة خالية إلا من رجل نائم .

ويرصد د. فضل نبرات صوت بلند الشعري من مثل ولعه بموسيقا المحاكاة الصوتية، يعود إليها من حين لآخر، وكأنها تمثل لديه منبعاً دافقاً للتوافق مع الكون وإيقاعاته منذ بداياته الأولى كان يمثل لصراع الزمن بمحاكاة صوت الساعة في مثل قوله:

وهناك في البهو المغبر كالزمان

كانت تعد لي الثواني

تلك العجوز بلا حنان

تك.. تك

ويدور فيها العقربان.[(1)]

إنَّ قراءته تبحث في كيفية توظيف سبكية اللغة وكيفية جدلها والتصرف فيها" فاللغة ضيقة في مواضعها المباشرة، ولكي يخرج الشاعر من مأزقها لا بدله أن يفعل مثل السائق في مركبته، يتقدم بها للأمام ويعود للخلف حتى يتغلب على ضيق المسافة

(1) راجع السابق ص 127.

وينطلق، كذلك الشاعر يسأل ويجيب، ينفي ويثبت، يعيد صوغ سبكية اللغة كي ينشئ موقفه الجديد".[1]

يقول في قصائد شوسة الذي يتمتع بشعبية كبيرة باعتباره صوت الشعر لدى قاعدة عريضة من المستمعين والمشاهدين لكن قصائده "لا تتمتع بنفس الدرجة من المقروئية والانتشار لأنها تميل إلى أن تحمل صوته الشخصي، ورؤيته الفردية، واجتهاده التعبيري الخاص .

فهي مصابة بجرثومة الحداثة تنزع إلى الترفع عن الغنائية السهلة المبتذلة، وتجتهد في تخليق أدوات تعبيرية بعيدة عن محاكاة الذاكرة المتوارثة تريد أن تقول كلمتها بطريقتها فتراوغ في الدلالة حيناً وتسبح في الإيقاع حيناً آخر بقلق واضح..".[2]

لنقرأ له هذا المقطع من قصيدة هو الليل:

هو الليل

صوتي

ونطقي وصمتي

وميلاد وقتي

وريحانتي

وانطلاقة زهوى

وأرجاء بهوى

إذا ما رحبت اتساعاً لهذا الوجود

فمارست لعبة صحوى

وموتي

وموسم نولي

(1) السابق ص 143.

(2) نبرات الخطاب ص 153.

وفوتي

وإيقاع عمري الجديد

فمع مقاربته الشديدة للنموذج الشعري المتبقي من حفريات الرومانسية القريبة في توظيف الإيقاع الموسيقي المتدفق، وتعليق النص على حافة بؤرة الطبيعة المتمثلة في الليل وجيشان النفس فيه، غير أنه يريد أن يخرق هذا النموذج ذاته بالجمع الجدلي بين عدد من الأضداد التي لم يكن يجرؤ الشاعر القديم على اجتراحها.

مثل النطق والصمت والصحو والموت، والنول والفوت في بنية واحدة تهدف لاقتناص ما جدَّ في عالم الشعر في العقود الأخيرة".[1]

وفي قراءة د. فضل لمستوى اللغة الشعرية يحاول وصف الانكسار وتحديده الذي أصاب هذه اللغة، مثلما فعل حلمي سالم الذي أمعن في تغريب المأثور المعجمي، وذلك في اختياراته لعناوين الدواوين والقصائد من مثل (سراب التريكو) عنوان أحد دواوينه، و(مصدر جاذبية لسائقي التريلات) عنوان إحدى القصائد "فيعدل الشاعر عن كلمة الشاحنات أو الناقلات المستخدمة في الصحافة ولغة القص، ويؤثر الكلمة ذات الأصل الأجنبي إمعاناً في تغريب المأثور المعجمي".[2]

إن قراءته للشعر قراءة متطورة لتواكب الجديد، قادرة على مقاربة الحداثة ومجاراتها وتصنيفها، وذلك لأنها تطرح الكسل في تلقى عطاء الشعر جانباً، وتتمسك بالنشاط، وبذلك يمكن أن نطلق عيها إنها قراءة راقية.

يظهر ذلك في تتبعها للشعر المعاصر ومحاولة مقاربته من خلال تشكيله اللغوي واستخدامه للتقنيات الحداثية من مثل المونتاج، الذي يحل محل الصياغات القديمة التي عبَّرت عن عصرها، وها هو المونتاج يعبر عن العصر الحاضر، ظهر ذلك في قراءته لإحدى مقاطع قصيدة حلمي سالم "لماذا تحملق في السجادة هكذا".؟

---

(1) السابق ص 154.

(2) نبرات الخطاب الشعري ص 164.

ليس في خشب الأرضية نسبة من ظواهر الطبيعة، فلا تكثف الضغط عليه بالكعبين. صحيح أن القبقاب كان هنا من

دقائق مركوناً على ملتقى الأرض بالجدار، يعلق سكونه على
هواء شرق القاهرة سؤالاً ضعيفاً بينما الرسوم الشعبية على جانبيه
تجعل المستقبل بسيطاً، لكنها رفضت فكرة الاحتفاظ بفردة منه
فربما بعد عصور ينشغل المتخصصون في جيولوجيا الغرام بالتنقيب
عن الفردتين لجمعهما معاً في مكان واحد قد يكون مشابهاً لمتحف الشمع
ساعتها ستتجاور الفردتان للأبد. طالما أن الأقدام البشرية الحالية

لم تستطع أن تضع أصابعها في هذا الخشب الذي طار على ارتفاع ثلاثين ألف قدم، فرجاء لا تحملني، ليس في هذا الصناعة المصرية غير التسلخ وليس في خشب الأرضية إلا آثار أصابع لن يمسها الرجل الوحيد .

يرى أننا أمام هذا الشعر "إما أن نرتقي إلى مستواه مخلفين وراءنا ركام العادات التعبيرية، والصيغ الجاهزة، وأوضاع اللغة ببلاغتها القديمة، ونعتزم اعتباره شعراً من نوع مخالف لما درجنا عليه، ونصبح بحكم هذه النية في موقف يسمح لنا باستجلاء خوافيه، وذبذباته المرتعشة، وإما أن ننصرف عنه لنلهو بما تعودنا أن نستلذه من أناشيد عذبة، ومكرورة، مضيعين على أنفسنا أولاً فرصة حقيقية لتنويع أنغامنا وأوضاعنا، ورؤية ذواتنا وهى تنصهر في حميا التاريخ المعاصر لتتجاوز خطوط الموانع وتنعتق من عبودية الأعراف لتشارف أفق الحرية الإبداعية المولعة بالتجريب، والقادرة على تنويع مجالات الخلق والابتكار"[1]

وقراءته لا تنفي غيرها من القراءات ولا تدعى لنفسها أنها أحاطت خبراً بكل شيئ، بل يمكن قراءة القصائد مرة أخرى أو مرات أخر من قراء عديدين " لأننا أطراف

(1) راجع نبرات الخطاب الشعري ص 167.

أصليون في لعبة إنتاج الدلالة الشعرية كقراء فإن بوسعنا أن نحرك مؤشر الكلمات في اتجاهات عدة ".[1]

في قراءته يستطيع أن يعالج القضايا المثارة والأسئلة المطروحة بطريقة يسيرة وواضحة من مثل الفرق بين السرد في القصة والسرد في الشعر فالقصة "تفترض عالماً يبدو كما لو كان قد وجد بالفعل تصنعه المخيلة، وتعيد إنتاجه بطريقة تجعلها تقوم بدور إخباري عنه فهو عالم محتمل الوجود....

أما الشعر فهو يختلف جداً من هذا الجانب الإخباري في اتساقه وانتظامه يخلق الواقعة خلال التعبير عنها من هنا فهو ينتمي في جملته للأسلوب الإنشائي لابد أن يكسر الانتظام والاتساق حتى لا يتحول إلى حكاية إخبارية عليه أن يقدم باعتباره استعارة لا كناية " .[2]

وقراءته قراءة موسوعية -إذا صحَّ التعبير- بمعنى أنها لا تقتصر على القديم فقط بل تمتد إلى أحدث قصيدة كتبها الشعراء ليس في مصر فحسب بل في الوطن العربي أيضاً، كذلك لا تغفل الحديث عن الموشحات الأندلسية أي أنها قراءة متابعة تحاول رصد التحول في الشعرية العربية عامة ورسم خريطة نقدية لها وفقاً لتقنيات الشعراء التعبيرية مدافعة عن وجهة نظر الشعراء من الناحية الأدبية والفنية والجمالية بعيداً عن الناحية المذهبية أو الأيديولوجية أو الدينية، رهذا يدل على تعمق القراءة (المثقفة الواسعة حتى إن بعض الباحثين جعل أفكار د. فضل أكثر اتساعاً من تجارب الشعراء يقول "ولكن ثقافة الناقد تتسع اتساعاً كبيراً للدرجة التى جعلته يتفوق على شعراء المرحلة أنفسهم حتى إن كثيراً من أفكاره ونظرياته الحداثية صارت أكثر اتساعاً

---

(1) السابق ص 185.

(2) السابق ص 190.

من تجاربهم."[1] فإذا كان هذا الكلام في معرض وصف د. فضل حيال شعراء الستينات فإنه يصدق على قراءاته لما بعد شعر الستينات، لذلك ليس غريباً أن نجده يرصد التحول في الشعرية العربية كما رصد نبرات الخطاب الشعري لأنه يبحث عن المدخل التعبيري الذي يلج منه الشاعر لقصيدته ليقوم بمقاربته دون أن يفرض ثقافة أو فكرة مسبقة جاهزة لذلك نجده يتتبع، ويصف، ويصنف، ويرسم، ويرصد كل جديد ويقدمه للقراء على الساحة.

وكأنه يبشر بميلاد الجديد أو يؤذن بمقدمه لذلك ليس غريباً أن يخرج بعدة ملاحظات في قراءاته حول الشعرية العربية المعاصرة ويرى أنها تتميز أو توصف بعدة صفات:

1- سرعة الإيقاع.
2- تحول الوظائف.
3- حركية التنافس.

أما فيما يخص النقطة الأولى وهي سرعة الإيقاع، فقد اشتعلت أربع ثورات شعرية في مسافة قصيرة تاريخياً، وعلى الرغم من ذلك فهناك بطء في ملاحقة هذه الثورات تعليمياً فمعظمها يتوقف ملياً أمام الفترة الإحيائية، ويختطف من الفترة الرومانسية بعض اللمحات المهجرية والوجدانية ثم يتجمد عن منتصف القرن لا يعدوه ولا يعترف بالحداثة أو قصيدة النثر.

وفيما يخص النقطة الثانية فإنها تعود إلى دور الشاعر في المجتمع الذي لم يعد صوت الحاكم ولا الناطق باسم ديوانه أو المعارض الحزبي له، لذلك كان عليه أن يمارس لوناً آخر من الوظائف الاجتماعية فأصبح يعشق الفلسفة والفكر، ويبني عالماً

---

(1) أمجد ريان، صلاح فضل والشعرية العربية، نشر دار قباء سنة 2000م. ص 100 ، يتفوق على شعر المرحلة بعدم إعطائهم ظهره بل يقوم بدراسة وتتبع كل جديد حتى ولو كان مخالفاً للقديم .

يتغنى فيه بالحرية ومنظومة القيم الإنسانية، أصبح يتخذ موقفاً من الكون والوجود، من التاريخ والواقع، من حركة المجتمع وإيقاع الحياة [1].

أما فيما يخص النقطة الثالثة وهي حركية التنافس فإن فنى القصة والرواية قد انتشرا بسرعة مذهلة، واستقطبا عدداً كبيراً من القامات الإبداعية ودخلت فنون الصور الفاتنة والكاسحة بإنتاجها المثير ابتداءً من السينما والتلفزيون والفيديو والكومبيوتر مجال التنافس في تغذية الوسائط اللغوية بخلاصة الابتكارات التكنولوجية للتواصل البصري ".[2]

لذلك يعد د. فضل الحداثة (طوفاناً) ويرى أنه لكي يحتفظ الأدب بأدبيته وسط هذا الطوفان عليه أن يستعين بهذه الوسائط التي تحطم قيود الأمية وتحقق درجة مذهلة من الانتشار بين الملايين التي لم يسبق للفن أن احتضن فضاءها من قبل. كل ذلك إغراء وكسباً لمزيد من القراء.

وإذا كان لديه القدرة على متابعة النتاج الشعرى الغزير وكذا القدرة على قراءة مستوياته فإنه لديه القدرة أيضاً على فحص القضايا النقدية المطروحة أو التي تطرح نفسها لذلك رأى أن مأزق الحداثة يتمثل في : [3]

1- أخذت الحداثة تمعن في تسريع إيقاعات التحولات الشعرية المفاجئة للجمهور حتى سبقته بمراحل عديدة وتبنت مسئوليات طليعية في التنوير والتطوير الفكري والإبداعي لا تعني سوى الصفوة وخلاصة المثقفين، وهو ما أدى إلى حدوث قطيعة حادة بينها وبين عامة القراء.

2- بعد التنازل عن الوظائف الشعرية القريبة للمجتمع في طبيعتها الإعلامية والتربوية التواصلية، لم يبق للحداثة سوى تلك المسئوليات العميقة المتمثلة في تجديد شباب

(1) تحولات الشعرية العربية ، الطبعة الأولى، سنة 2002م، ط دار الآداب بيروت ص8.

(2) السابق ص 9.

(3) راجع تحولات الشعرية العربية ص 10 وما بعدها.

اللغة وتنمية طاقاتها التعبيرية واحتواء المواقف التأملية الكبرى من الكون والوجود والغناء العذب للإنسان وأفراحه وأحزانه، وهي وظائف لا تشغل عدداً كبيراً من الناس اليوم.

3- لكن أقسى ضربة أصابت الشعر العربي في الآونة الأخيرة في - تقديره - هي وهم الانقطاع التام عن بنيته العمودية بالانقلاب إلى قصيدة النثر، وهي شكل تجريبي بديع، لكنها لا يمكن أن تكون بديلاً تاماً عن الشعر العربي بمختلف تنوعاته ودرجاته خاصة بتياره العريض المتدفق بالإمكانات الإيقاعية والموسيقية، وقد أدى هذا الوهم المتفاقم إلى ضياع أهم معلمين بارزين في الشعرية العربية وهما الموسيقا والدلالة، بحيث أصبحت نسبة كبيرة مما يكتب باسم الشعر هذه الأيام تضرب في غياهب من عماءين: عماء الإيقاع وعماء المعنى وهو ما لا يغرى أحداً بقراءتها سوى كتابها، ويترك المسافة فارغة بين الشعر والجمهور، ولابد لحركة إبداعية ونقدية عارمة- وهذا جزء من قراءاته - من تنظيم هذا الطوفان وحفر أخاديده، وحصر تياراته وإبراز مستوياته المختلفة وأشكاله المتعددة.

4- لا يمكن أن نستخلص من هذا السياق انقضاء زمن الشعر ولا ركود حركته، فقد شهد القرن العشرون العصر الذهبي الثاني للشعر العربي بعد العصر العباسي، وارتفعت فيه قامات عدد من الشعراء الذين يطاولون عماليق الإبداع في الآداب العالمية كلها.... لكن المشهد الشعري في نهاية القرن- على منجزاته العظمى- تحوطه الغيوم مثلما كانت تنوشه في بدايته.

ويتطلب من المبدعين والنقاد- وهذا أيضاً جزء من قراءة د. فضل- اجتراح مسالك جديدة وجريئة في فتح قنوات التواصل الجمالي مع الجمهور، لأن الشعر هو الذي يحمل جينات الروح العربي الوراثية، وهو الذي يجدد اللغة ويضمن لها البقاء واللغة هي بنك الذكاء القومي، والشعر في نهاية الأمر هو جوهر الفنون ولابد أن يتوهج بازدهارها. وبذلك ترشد قراءته الجمهور إلى مواطن الجمال وتعينه على تذوقها.

على أنه قد يقرأ لأكثر من شاعر في وقت واحد على سبيل الموازنة مثلما فعل مع المتنبي وشوقي، حيث قرأ قصيدة العيد للمتنبي، ويمكن أن نرجع إلى قراءته لمطلع القصيدتين على النحو الآتي: أولاً : المتنبي [1]

عيد بأية حال عدت يا عيد ؟! بما مضى أم لأمر فيك تجديدُ ؟

أما الأحبة فالبيداء دونهم فليت دونك بيداً دونها بيدُ !

يقول "وكلمة العيد تأتي من جذر العَوْد تشير إلى دورة الزمن ورجوعه في حساب المواقيت إلى نقطة محددة، وهو عود قد يكون حميداً إن جاء بخير، وقد يكون أليماً إن آذن بتكرار المكروه... لكن حلاوة النظم لا تأتي من تساؤل يعرف الشاعر والقارئ- طبقاً لتجربة كل منهما- إجابته بل تأتي أساساً من هذا العبث الجميل بالكلمة وتكرارها، من هذه الصياغة اللعوب بحروف العيد واكتشاف معناها الأصلي".[2]

أما شوقي فيقول:[3]

سنون تعاد ودهر يعيد لعمرك ما فى الليالي جديدْ

أضاء لآدم هذا الهلال فكيف تقول: الهلال الوليد ؟

نعدّ عليه الزمان القريب ويحصى علينا الزمان البعيد

على صفحتيه حديث القرى وأيام عاد ودنيا ثمود

وطيبة آهلة بالملوك وطيبة مقفرة بالصعيد

يزول ببعض سناه الصفا ويفنى ببعض سناه الحديد

ومن عجب وهو جد الليالي يبيد الليالي فيما يبيد

---

(1) راجعها كاملة في ديوان المتنبى – سابق ص 168 .

(2) راجع السابق ص 22 .

(3) راجعها كاملة في ديوان شوقى ، توثيق وتبويب وشرح وتعقيب د . أحمد محمد الحوفى جـ 1 ط نهضة مصر ص 76

يقول "ومع أن المقطوعة ليست من قبيل المعارضة الصريحة فهي ذات إيقاع مختلف ودال قافيتها ساكنة – غير أنها تصدر عن روح مشبع بالذخيرة العتيقة لشعر المتنبي.

فهي تتوقف عند جذر العود أيضاً وتحكم بأن الليالي- وهي تلد العجائب- لا تأتي حقيقة بجديد، ثم ترصد حدقة شوقي الحساسة مشهد الهلال الشهر الوليد في العيد كي تخلص منه إلى درس في الطبيعة والتاريخ ".[1]

ويفحص طريقة صوغ الكلمات، وطريقة التشكيل على أساس أن ذلك هو الذي يحدد استراتيجيتها ويحكم مدى نجاح الشعر في أداء وظيفته خاصة في التواصل الجمالي الذي يحققه، لذلك قرأ شعر نزار فقال "وقد حاول نزار أن يجمع بين وضعين عسيرين في آن واحد: الشعر والتعبير عن الضمير المكنون للمرأة، ولأنه متمرس بالقول الشعري فإنه يلتفت إلى أفضل أوضاع التعبير الإنشائي عندما يطرح قضاياه على سن السؤال، وحافة الاستفهام فليس هناك ما يثير الانتباه ويحرك دهشة المتلقي مثل لغز الأسئلة، لكن عندما يجعل هذا السؤال فتاة يافعة تكتشف جسدها فإنه يغامر بدخول منطقة شائكة في خبايا الضمير الأنثوي إذ يقول مثلاً:

لَمنْ صدري أنا يكبر ؟
لمن كرزاته دارت ؟
لمن تفاحه أزهر ؟
لمن ..
صحنان صينيان من صدف ومن جوهر
لمن قدحان من ذهب
وليس هناك من يسكر ؟

---

(1) تحولات الشعرية العربية ص 25.

لمن شفة منادية

تجمد فوقها السكر[1]

يبحث نسيج اللغة الشعرية فيقول "وإذا كان مدخلنا لهذه القراءة من خلال لعبة الضمائر.

وكيف تلبَّس نزار خلال فترة طويلة من شعره بضمير الأنثى فإن قصائده لم تخرج مطلقاً عن نطاق ضمير المتكلم المفرد في معظم الأحيان، والجمع في حالات قليلة ".[2] ويصل في قراءاته من خلال النسيج اللغوي إلى نتيجة مهمة وهي أن "المرأة التي ينفذ نزار قباني إلى ضميرها المكنون ويحرك بها التاريخ والوجود هي القصيدة الشعرية، هي الإبداع الفنى، وهي ملتقى البحور والأزمان الوحيدة الجديرة بالحب والخالدة فيه. لقد مدح نزار النساء وهجاهن، انتقل بهن من التعشق الواله إلى الامتهان الفاضح لكن محبوبته فريدة ظلت إلهة وحيه وقبلة صلاته هي القصيدة الشعرية الكبرى التي كتبها بآلاف الأوضاع، ومن مختلف الزوايا فكشف بها عن جوهر إبداعه وحقيقة إنجازه الجمالي الفاتن ".[3]

إنه لا يكتفى بفحص مستويات التوظيف اللغوى فقط بل نراه يرصد التحول في الشعرية العربية المعاصرة، وكيف تجاوزت مجموعة المحددات التقنية المشكِّلة لأدبية الأدب إذ يحتضن مفهومها "ظواهر اللغة، وما وراءها مما يرتبط بأوضاع الخطاب واستراتيجياته الأمر الذى يفتح منافذ جديدة تستوعب أفق النص الشامل بكل تفاعلاته الحيوية ".[4] يقرأ الشعر كمعمار هندسي، ويكون نجاح الشاعر وتفوقه في صوغ الجمل، وترتيب وتشكيل المقاطع، وحركات القصيدة المنتظمة، لذلك يرى أن عملية الخلق الفني عند خليل حاوى "تخضع لقصدية متميزة، وهندسة محسوبة، فكيان

---

(1) تحولات الشعرية العربية ص 37.

(2) السابق ص40.

(3) السابق ص43.

(4) السابق ص45.

القصيدة لديه يتجسد في حركات منتظمة، يحددها نسق كلي متضافر بالاعتماد على قدر واضح .

من التشكيل الحسي للأصوات والأقوال والتكوير البارز للمواقف والأحوال والترتيب الواضح لأشكال التعبير بحيث تتحول حرارة التجربة التي يؤديها شعراً إلى طاقة موظفة لصوغ الجمل، وترتيب المقاطع، وتحديد المنظور.

عمليات التكرار الداخلي تلعب دور الربط المادي للحزم اللغوية، والتنمية الموصولة للإيقاع الناظم، والتضفير المحكم للوحدات الجزئية".[1]

وبذلك يكون لكل شاعر تقنيات لغوية تمنحه طابعه الخاص وبصمته الفريدة، لقد قرأ قصيدة البياتي (موال لبغداد) :

بغداد يا مدينة النجوم

والشمس والأطفال والكروم

والخوف والهموم

متى أرى سماءك الزرقاء

تنبض باللهفة والحنين ؟

متى أري دجلة في الخريف

ملتهباً حزين

تهجره الطيور

وأنت يا مدينة

النخيل والبكاء

ساقية خضراء

تدور في حديقة الأصيل

(1) تحولات الشعرية العربية ص 48.

يقول "هنا نرى شعرية البياتي وهي تتشكل وتتجلي في أسلوبه التعبيري عن موقفه من مدينته، فنرى ما سوف يصبح طابعه الخاص، وطريقته المميزة في القول الشعري، إذ يعتمد في هذا المقطع على عدد من التقنيات اللغوية التي لن تفارقه بعد ذلك أبرزها مجموعة المتواليات بالعطف، حيث يقرن عدداً من المقطوعات المتجانسة ثم يكسرها بشيء آخر لا ينسجم معها عادة ....

فالبيت الثاني يمضى على نسق متوقع عندما يصل بين الشمس والأطفال والكروم، فكلها من خيرات الطبيعة وبشريات المستقبل. لكن ما يعطف عليها مباشرة من الخوف والهموم يكسر هذا النمط المتوالي من التوافق ليكشف عما تخبئه المدينة لأهلها من شقاء وتعاسة."[1]

إنه يحلل الخطاب الشعري و يدرك أن هدفه "الكشف عن استراتيجية النص في توظيفه مختلف الإشارات اللغوية لتشكيل منظومة تقنية عالية الكفاءة في توصيل البيانات الجمالية على وجه التحديد.

ومن هنا فهو يبتعد عن التحليل المضموني الذي كان سائداً في النقد القديم والذي كان يرتكز على التقاط الموضوع، وإلقاء الضوء على جوانبه المختلفة بغض النظر عن كيفية تقديمها المتعينة في النص، أما تحليل الخطاب فهو ينطلق من الخواص النوعية له، ويأخذ في اعتباره ارتباط الشجاعة الوظيفية للنوع بمستوى إنجازه الخاص، فتصبح درجة الشعرية هي الحاسمة في قياس كفاءة النص."[2]

ثم يجعل "عمق الإحساس، ونفاذ البصيرة، وصدق الإدراك لجوهر الحياة من جانب وقوة التمثيل اللغوي التصويري لكل ذلك من جانب آخر"[3] مقياساً للشعرية الجيدة.

---

(1) تحولات الشعرية العربية ص 57.

(2) السابق ص 73.

(3) السابق ص 90.

يقرأ الشعر من مستوى الموسيقي، من ذلك قراءته لإحدى قصائد محمد إبراهيم أبى سنة من باب "النغم الموسيقى" وهي :

مدلين أجنحة [1]

تموجت على السهول والجبال

في العراء

فراشة حمراء

تنام في استرخاء

على وسائد العواصف الخرساء

تحيطها منابع الأضواء

تمد في الصباح والمساء منقارها

تشرب من جداول الغناء

يقول "قد يشهد القارئ من موجات النغم التي تغمره في هذه الأبيات، حيث يتجسد لون من فائض الموسيقا ليستشعره من يقرأ شعر هذه الأيام الشحيح بقحطه الشديد في النغم كما تدعونا إليه قصيدة النثر، وتوشك أن تعوّدنا على نسق مخالف لما تربينا عليه في الشعرية العربية حيث كانت دائماً منبعاً للإشباع الموسيقى إلى جانب دورها في توليد اللغة وتنمية المخيلة وتعميق الوعي بالوجود. لكن هذا اللون من الشعر الغنائي المشبع بروح التراث، والموصول بأصواته الحميمة يجعلنا أكثر قدرة على تلقي ما يختلف عنه واستجابة لنبرته المميزة".[2]

(1) ميديلين مدينة كولومبية تقيم مهرجاناً للشعر العالمي. وتراءات للشاعر فراشة حمراء.

(2) تحولات الشعرية العربية ص 116.

وما يتعلق بالنغم مما أطلق عليه فائض الإيقاع يقرأ قصيدة لأحمد بخيت بعنوان "وداعاً أيتها الصحراء" يقول:

سأخرج من حرير العاشقات
ومن ذهب
يخون معلقاتي
أجلْ
لي صاحب يبكي
فأبكى
ولي طلل، يليق بمفرداتي
ولي لغتان فصحى الجبتنى
ودارجة
سأمنحها رفاتي
ولي زهو المنخّل حين يفضى
بأسرار البروق
إلى الحصاة
ولي
شرف الصعود إلى غيوم
تقطرني... على خدر الفتاة

يقول "ومع امتلاء هذه السطور بما يمكن أن نطلق عليه "فائض الإيقاع" حيث تسيل الموسيقا على حوافها، واستحضارها المتوتر لذاكرة الشعر المشحونة والمسكونة بروح الأسلاف، وأشباح قصائدهم من امرئ القيس إلى المنخل اليشكري صاحب الغزلية الجسور:

ولقد دخلت على الفتاة الخدر في اليوم المطير
الكاعب الحسناء ترفل في الدمقس وفي الحرير

فلثمتها فتنفست كتنفس الظبي الغرير ... إلخ

مع هذا التلاعب الحر بالنصوص واستقطار شهدها فإن هناك خدعة كتابية في تقطيع الأبيات وتوزيعها بشكل جديد على فضاء الصفحة غير أن النفس الشعري المبثوث في صياغتها المحكمة، والزهو اللغوي الفاضح في سطورها يجتاز محنة التحدي للنماذج العاتية ليبني أفقه العصري في انخطافة واحدة .

ترمق الطلل القديم في أقصى أبعاده من جانب، والازدواج اللغوي المروع للإنسان العربي في انشطاره بين الفصحى والعامية من جانب آخر."[1]

وما يتصل بالنغم أيضاً ما أطلق عليه صراع الأشكال الشعرية العروضية والمتحررة، يتحدث في شعر فوزي خضر قائلاً " وأبرز تقنية شعرية يعبر بها الشاعر عن تجربته في الركض الإبداعي تتمثل في صراع الأشكال الشعرية العروضية والمتحررة منذ البداية إلى الختام فمع أنه يتحدث عنه بضمير الغائب – يعني الجواد- فإنه ينضح بحرارة السيرة الذاتية عندما يقول :

الجواد المعاند يدخل في الشمس تدخل فيه

وتخرج منه صهيلاً حمحمة

تتناثر تحت سنابكه – شعلاً من شظايا النجوم

ويتفجر الماء في جسد الأرض، يجنح فيها الجواد المعاند

ثم لا يلبث أن ينقلب إلى ضمير المتكلم رافعاً برقع الغياب.

أجيئك ملتهباً، أتخاصم والأرض، تشتغل الرأس في الشمس.

حتى يلهج بالتراتيل التقليدية:

كلما أنبت اللهيب جدارأر يحدث الماء في هبيي شرخاً

وإذا رمت أن تكوني عُشاً كنت لى في بداية الخطو فخا

فتعالى كما تكوني إنى - دونك- العظم ليس يحفظ مخا

---

(1) تحولات الشعرية العربية ص 127.

فكأن نثار الخطوات الراكضة التى تنتزع نفسها من أرض التقاليد الشعرية المستقرة هي التي تشعل وهج الصراع الذي يتحقق به الوجود الشعري الخلاق لهذا الكائن الطموح".[1]

وبذلك يحاول بفحص المستوى اللغوى أن يصل إلى الانسجام في القصيدة وقد يكون الانسجام راجعاً إلى:

الإيقاع- الدلالة – اللون – التنامي التعبيري، المعجم، الرمز، وغيرها، لذلك قرأ إحدى قصائد فوزي عيسى، وهي عن مدن الملح يقول فيها:

هذى مدن
لا تعرف من كل الأطيار
سوى الغربان
لا تعرف غير اللون الأسود
من كل الألوان
لون وجوه الناس
جلابيب النسوة
إسفلت الشارع
لون النفط
قلوب القوم
أحاديث الكهان
حتى ما يلفظه البحر هنالك
من مرجان

---

(1) تحولات الشعرية العربية ص 142.

ورأى أن التدفق التصويري و"الانسجام الشديد إيقاعياً ولونياً ودلالياً، والتنامي الواضح في التعبير، كل ذلك يجعل هذه القصيدة بمقاطعها العديدة من أشد ما قيل في هجائيات وعذاب الهجرة المصرية حدة وعرامة."(1)

ويرى أنه لكي يحتفظ الأدب بأدبيته لابد أن يتناوله النقاد المؤهلون من ذوى الخبرة والاختصاص، فيتبنى وجهة نظر النقد القديم في هذا الصدد، وكذلك يتبنى وجهة النظر القديمة في كون الدين بمعزل عن الشعر، وكون الشعر له ثقافة وصناعة يعرفها أهل العلم به يقول "وإذا كان من البديهي القول بأن وظيفة الأدب شعره ونثره خلق عوالم متخيلة تضاهي العالم الحقيقي، فإنه يصف علاقات وهمية بين شخصيات ورقية، لا وجود لها خارج الصفحات ومحكمته الوحيدة حينئذ هي الرأي العام للقراء، وقضاته المؤهلون بحكم خبرتهم وتخصصهم لتناول هذه العوالم بالتحليل هم النقاد المحترفون فحسب."(2)

ومن ثم يرى أن قراءة الشعر تحتاج إلى تدريب وثقافة كي يستطيع القارئ تذوق الشعر، لذلك فقراءته تحارب سوء فهم الشعر والذوق غير المدرب، فليس كل إنسان قادراً على تذوق الشعر وليس كل إنسان - كذلك - قادراً على حُسن فهمه.

إن "عقد القراءة الأدبية لا يجبر إنساناً غير مدرب على تذوق الشعر وانتهاكاته الجميلة للغة والحس العام على مقاربته."(3)

وبذلك تكون قراءة الشعر لديه واعية بأهمية الشعر وقيمته، ودوره المهم في اللغة عامة ووظيفته في "تحرير اللغة من أوضاعها القديمة، واقتراح مجازات جديدة، ورموز طازجة تضفي عليها حيوية وجمالاً، وتجعلها قادرة على تجديد وعي الإنسان

(1) تحولات الشعرية العربية ص 150.

(2) السابق ص 153.

(3) تحولات الشعرية العربية ص 158.

بذاته، وبالكون من حوله وكلما علت رتبة الشعر قام بدوره في تحرير وجدان قارئه وتنشيط خياله، وتنمية كفاءته التعبيرية، وتحريك مشاعره الإنسانية".[1]

إن قراءة الشعر من جانب لغته ودراسة وفحص مستويات ما هو كائن في النص تعد حلقة وصل مهمة بين د. فضل ود. الربيعي حيث إنهما يثقان بالنص، ولا يعتمدان على أشياء خارجية لا تمت إليه بصلة، بيد أن قراءة د. فضل تحاول مقاربة الحداثة، وفك شفرتها ، ورصد ظواهرها وتجلياتها .

إنه يحاول رسم خارطة للشعرية العربية. لذلك فإن قراءته لابد أن تجمع بين أكثر من شاعر في وقت واحد، مرة لترسم نبرات الخطاب وأخرى لترسم التحولات في الشعرية العربية عامة وهكذا، وقد يقوم بقراءة شاعر معين ومتابعة نتاجه وهكذا.

ويجمع بين الناقدين أنهما يتفقان على جدوى مواجهة الشعر مواجهة مباشرة عن طريق لغته، لذلك يؤمنان – بأنَّ القراءة تجب أن تكون داخل النص أو في النص وليس عن النص .

يقول د. فضل فى لغة شعر صلاح عبد الصبور: "وإذا كانت معظم الإشارات الأسلوبية التي رصدت لغة صلاح عبد الصبور قد أكدت تعدد المستويات فيها وأبرزت بصفة خاصة تضمنها لظواهر لافتة مثل شيوع صيغة التثنية بأكثر من المعتاد في الشعر، وتأنيث المذكر، والاستعمال المنتظم لصيغ التصغير، فإنها قد أغفلت أحياناً الدلالة الوظيفية الجامعة لهذه الظواهر في سياق واحد هو تسرب مستوى اللهجة الدارجة إلى نسيج الشعر بما يسبغه من نثرية هي الانحراف الواضح عن الشعرية السابقة، وبداية التشغيل الدينامي لكثافة التعبير الدرامي الجديد".[2]

---

(1) السابق ص 158.

(2) أساليب الشعرية المعاصرة ، نشر دار قباء سنة 1998 ص 130.

لذلك استطاع أن يميز بين المستويات اللغوية في شعر صلاح عبد الصبور من مثل لغة الرسالة بعناصرها السردية المفصلية- لغة المصطلح الصوفى- لغة الحوار كل ذلك اعتماداً على النص.

وبذلك يحاول د. فضل "مراقبة الصياغات اللغوية وهي تتشكل في عبارات حيوية".[1] ومن ثم فإن مقاربة نقاد النص تهتم بالنصوص كاملة، بل أكثر من نص لشاعر ما ولا تقتطع النص اقتطاعاً ليتوافق مع مذهب ما، فطريقة النقد الأيدلوجي كانت ولا تزال "تقتطع من النص بعض شذراته لتقسرها على التوافق مع المنظومة الفكرية الشارحة، فإذا عاودنا قراءة النصوص في وحداتها التامة على ضوء نظريات الشعرية الألسنية، وعلم النص تجلت الدلالة العديدة المنبثقة من بنية النص الشاملة بشكل يخالف جذرياً التفسيرات السابقة".[2]

إن قراءة الشعر تكون عملاً إبداعياً لا يقل عن إبداع الشعر نفسه، وبذلك يتفق النقاد على كون قراءة الشعر قراءة إبداعية، وذلك لأن لغة الشعر المعاصر تتميز بتراكم الانحرافات والإبهام، والتضاد وغيرها، وتحتاج إلى قارئ حصيف تمرس بالتراث وتشبع به في عصوره المختلفة وأصبح جزءاً من تكوينه كي يستطيع فك شفرات النصوص التي تبدو أكثر غموضاً هذا أفضل من الثقافة الهشة التي تنقطع عن جذورها .

يقول د. فضل في لغة أدونيس "وتحمل لغة أدونيس على جسدها آثار هذا الغياب- يقصد غياب التفاصيل- إذ ترتكز على بلوغ النحوية أدنى مرتبة يمكن أن تصل إليها بتراكم الانحرافات والإبهام والتضاد مع ارتفاع نسبة الكثافة في التخييل

(1) أساليب الشعرية المعاصرة ص 227.

(2) السابق ص 126.

والتشتت في النسيج.... الأمر الذي يجعل القراءة عملية فرضية إبداعية يتم إجراؤهـا في حوار مستمر مع النص".[1]

وإذا كانت القراءة عملية إبداعية فإنها تريد ذوقاً مدرباً وإنساناً نشيطاً مثقفاً ثقافـة أدبية عالية؛ لذا يري د. فضل أن المشكلة التي يعاني منها متذوقوا الشعر وقـراؤه تتمثـل في (ضعف الكفاءة الأدبية).

يقول: وهنا نصل إلى النقطة الأساسية في المشكلة وهـي ضـعف الكفـاءة الأدبيـة عند جمهور اللغة العربية عموماً، فنحن عند قراءة الأعمال الأدبية ننسى طبيعتها كخلـق متخيل جديد، ونجنح دائماً إلى تفسيرها باعتبارها اعترافات شخصية للمؤلف، يعبر بها عن معتقداته وآرائه في الناس والحياة".[2]

إن قراءتـه إذن قـراءة متطـورة، راقيـة بـالمتلقي إلى مـستوى الـشعر، وبالـشعر إلى مستوى أرقى وأعلي، ومتسعة وإبداعية تكشف عـن عمـق ثقافـة صـاحبها، وهـي بجانب كل ذلك تفتح قنوات التواصـل الجمـالي مـع الجمهـور، وتـستطيع أن تواكـب الحداثة وتقاربها، نصية تقوم علـى نـصوص كاملـة، كاشـفة بطريقـة اسـتراتيجية عـن مستويات الخطاب وسبيكة اللغة الشعرية. متسقة مع غيرها من القراءات.

وبذلك يمكن أن تدرس مستويات التوظيف اللغوى من جوانب مختلفة ومن نقـاد مختلفين بحيث تكمل القراءة بعضها البعض دون أن تدعى قـراءة واحـدة أنهـا أحاطـت بما لم يحط به الآخرون، ويظل باب الاجتهـاد مفتوحـاً لـيرده القـراء المؤهلـون المثقفـون المحبون للغتهم، الراغبون في رفع قامتها بين اللغات، وبالتالي الوصـول بالنقـد الأدبـي إلى ما يحفظ للأدب أدبيته.

---

(1) السابق ص 252.

(2) أشـكال التخيـل نـشر الـشركة المـصرية العالميـة للنـشر لونجمـان، الطبعـة الأولى سـنة 1996، ص 115. ولعل د. الربيعى، ود. ناصف يتفقان مع د . فضل في هذا، وذلـك في حـديثهما عـن الانطباعـات والعجـز عـن مواجهـة الـنص فـضعف الكفـاءة الأدبيـة في التلقـى تحـدو بالناقـد إلى الهروب من النص، وعدم القدرة على مواجهته، ومن ثم عدم القدرة على مقاربته .

الفصل الرابع
الأداء الأسلوبي

الفصل الرابع
الأداء الأسلوبي

"التحليل الدقيق للنصوص، ذلك التحليل الذي يصور قراءة متأنية للنص، هو سمة مشتركة مميزة للنقد في الخمسين سنة الأخيرة، أي منذ ظهور مدرسة النقد الجديد، وليس معنى ذلك أن النقاد السابقين- الانطباعيين من ناحية والأكاديميين من ناحية أخرى – كانوا غير معنيين بقراءة النصوص، ولكنهم كانوا أقل عناية بالنص في ذاته، كان الانطباعيون يقرأون النص ويدونون خواطرهم حوله، لأن النقد عندهم لم يكن إلا سياحة ممتعة بين الكتب.. وكان الأكاديميون يقرأون النص ليعرفوا منه شيئاً عن صاحبه وعصره، والنقد في أيامنا يقف أمام النص كتشكيل لغوي فكل كلمة فيه لها دورها".

د. شكري عياد
دائرة الإبداع ص 168

يرى د. عياد أن المشكلة التى يتعرض لها الأدب الحديث – وهذا رأى كثير من القراء المهتمين بالأدب – هى مشكلة لغوية وهذا القدر يتفق عليه أنصار الحداثة وخصومها على السواء "فأما أنصار الحداثة فيرون أنهم وضعوا أيديهم أخيراً على ضالة الشعراء والكتاب فى جميع العصور، أن يكون التعبير الفنى باللغة متجدداً أبداً، مبدعاً أبداً، وإذا ترتب على ذلك أن بدت القطعة من الإبداع الحديث مستغلقة أمام القارئ غير المدرب، فهذه الصفة اللازمة لكل ابتكار حقيقى، وأما خصوم الحداثة فيقولون إنها وصلت بتجاربها اللغوية إلى مأزق يستحيل عليها الخروج منه إلا إذا خرجت من جلدها : فتحطيم القوالب اللغوية المعروفة فى صياغة الكلمات وتركيب

الجمل يفقد اللغة وظيفتها الأساسية فى نقل معنى ما بين مرسل ومستقبل وبذلك يصبح التذوق مستحيلاً ، كما أصبح النقد الأمين مستحيلاً "[1]

وهو فى هذا لا يكون من أنصار الحداثة أو من خصومها ولكنه يحاول تأصيل منهج للدراسة الأدبية، وهو مطلب يراه عزيزاً، كما يبريء نفسه – بتواضع – من أنه بلغ الغرض أو حتى دنا به لذلك حاول جاهداً وضع المبادئ الأساسية لعلم الأسلوب العربى كما نحتاج إليه اليوم انطلاقاً من الخصائص الفنية للغة العربية من خلال كتابات اللغويين، والتراث البلاغي وفى الوقت ذاته ستكون عينه على حاضر اللغة العربية وإمكاناتها الفنية ومشكلاتها الفنية أيضاً وهو يعترف بأننا لن نستطيع فهم القديم إلا إذا نظرنا إليه بعيون معاصرة، ولا يقتصر ذلك على الوعى بمشكلات الحاضر ومطالبه، ولكنه يتضمن استخدام وسائل الفكر المعاصر أيضاً ومن ثم فإن تجديد البلاغة العربية أو إحياءها فى صورة علم الأسلوب العربى لن يضارا إذا اعتمدا على الدراسات اللغوية الحديثة.

وفى ذلك يلتزم بما أطلق عليه المنظور التاريخى الذي "يسجل المتغيرات كما يسجل الثوابت، ويعترف بالنسبى كما يعترف بالمطلق، ويرتكز على الوعى بالحاضر بدلاً من تقديس الماضى "[2]

أى أنه لا يلتزم النظريات والطرق بل يلتزم المنظور التاريخى "فالتزامنا المنهجى بما نسميه المنظور التاريخى يحتم علينا أن نبتكر الحلول المناسبة لمشكلاتنا بقدر ما يحتم علينا أن نستلهم تراثنا وتجارب الثقافة المعاصرة لنا لأن النقطة التى نقف عليها والتى نسميها حاضرنا أو واقعنا ليست إلا نقطة وهمية فى امتداد الزمان والمكان "[3]

---

(1) اللغة والإبداع ط 1 1988 انترناشونال برس ص 5 .

(2) السابق ص 9 .

(3) اللغة والإبداع ص 7 ، لا يعنى ذلك أنه يقوم ببحث تاريخى أثناء قراءة الشعر ، حيث إنه استبعد كل الاهتمامات التاريخية من دراسته ، والبديل عنده أن يقوم بتقريب النصوص حساً ولغة إلى فهم القارئ الشاب ، أما حساً فلأن " قراءة النص الأدبي لا تستحق أن تسمى قراءة ما

وهو فى سبيل هذا كان يدرس الاتجاهات الفكرية والأدبية على أيدى أعلامها الحقيقيين، ولا يقف منها موقف الرفض أو القبول، حيث كان يمتلك القدرة على وضع كل قديم وجديد موضع التساؤل، وبالتالى رد الأمور إلى أصولها، أنه يريد أن تكون الكتابة الإبداعية وسيلة اتصال بالقراءة وحفزاً عليها فحاول جاهداً أن يربى فى الشباب ذوق الأدب بالإجابة على أسئلة أولية طالما سئلت ولم تجد لها إجابة شافية لدى الكثيرين من مثل كيف يتناول النص؟ ما علاقة النص بالوقائع الخارجية، ما وظيفة الناقد؟ ما وظيفة مؤرخ الأدب؟ وهى مسائل تعنى كل قارئ للأدب. وهو يرى فى هذا أن الكل يدور فى إطار توصيل رسالة منشئ إلى قارئ ، والنص الأدبي لا يخرج عن كونه نصاً لغوياً.

ولكنه استعمال خاص للغة، وهو نوع من الاتصال، لكنه يختلف عن الاتصال العادى، فخواصه النوعية لا تنفى صحة المقولات العامة التى ينتمى إليها، ولا ما تستتبعه من وظائف ولكن الأهم فى ذلك هو صفته الجوهرية التى تشكل حقيقته وتعين وظيفته النوعية. و المتتبع لقراءة د. عياد يجد أنها متمهلة متفطنة لا تترك شيئاً ذا بال في القصيدة إلا أعطته حقه من الاهتمام والعناية، لذلك ليس غريباً أن تبدأ من عنوان القصيدة على أساس أنه أول خيط يلتقطه القارئ فهو "ذو صلة عضوية بالقصيدة"[1] .على نحو ما عبر د. عياد فهو يرى أن دلالات العنوان هذه تظل مبهمة، ويحاول الكشف عنها ويكتشف ما وراءها، وذلك "بتأمل العناصر اللغوية التي نسجت منها القصيدة".[2] إنه يحاول في قراءته تتبع الأداء الأسلوبي عن طريق

لم يجد القارئ نفسه وقد حملته سحابة وراء الكلمات .... وأما عن اللغة ، فقد عرفنا أن خصوصية الشعور لا تتحقق للقصيدة إلا من خلال خصوصية التعبير . فلابد للشاعر من أن يصدمنا مرة بعد مرة بأشكال من اللغة غير متوقعة حتى نعى ما يريد أن يقول" راجع مدخل إلى علم الأسلوب ص 67 .

(1) مدخل إلى علم الأسلوب ، الطبعة الثانية سنة 1992م، منشورات أصدقاء الكتاب ص 74.

(2) السابق ص77.

السباحة داخل النسيج اللغوي ليستشف ما وراءه، لذلك يرى أن هناك أشياء تدل على روح القصيدة وإن لم تكن محددة ولا قاطعة، من مثل الوزن والقافية، يقول في معرض قراءة قصيدة خواطر الغروب لناجي: "البحر الذي نظمت فيه القصيدة هو الخفيف، فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن، وهو بحر متوسط بين البحور الرزينة كالطويل والبسيط، والنشيطة كالكامل والوافر، والخفيفة كالهزج والمقتضب، ويدل إقبال الشعراء عليه في هذا العصر الذي غلب عليه الاتجاه الوجداني أو الرومنسي (كما أظهر الإحصاء الذي أجراه الدكتور إبراهيم أنيس) على ليونة فيه تجعله مناسباً للانفعالات المختلفة من فرح أو حزن أو شجن أو حنين".[1]

إن د. عياد يؤمن بكل عنصر لغوي وبقيمته في القصيدة، ويحاول أن يستنطق كل معانيه، ويتأمله من كل جانب "ونحن نتناول شتى العناصر اللغوية في القصيدة لنصل إلى هدفين:

أولهما: أن نثبت صحة استنتاجنا من أحد العناصر، أو نعدل هذا الاستنتاج.

الثاني: أن نستخرج كل ما في العمل الأدبي من مكنونات الفكر والشعور، فنحن لسنا بإزاء مسألة رياضية يعنينا أن نصل إلى حل صحيح لها، ولكننا بإزاء تكوين جمالي متكامل نتأمله من كل جوانبه، ونستنطق كل معانيه، بعبارة أخرى كل عنصر لغوي في القصيدة له قيمته، ولكن هذه العناصر غير متساوية القيمة، فالانحرافات والاختيارات البارزة أعظم قيمة من التعبيرات العادية التي لا تستوقف النظر".[2]

(1) السابق ص 77.

(2) مدخل إلى علم الأسلوب ص 78.

يقرأ د. عياد قصيدة الغروب لناجي ناظراً في الصيغ النحوية والجمل المستعملة فيها وتبدأ القصيدة بـ [1]

قلت للبحر إذ وقفت مساءا   كم أطلت الوقوف والإصغاء

وجعلت النسيم زاداً لروحي   وشربت الظلال والأضواء

لكأن الأضواء مختلفات   جعلت منك روضة غناء

مربّى عطرها فأسكر نفسي   وسرى في جوانحي كيف شاء

يقول "ولعلّ أو ما يلفت نظرنا هو طريقة بناء الجمل فمعظم أبيات القصيدة تتبع القاعدة التقليدية في استقلال كل بيت بمعناه أي أن نهاية البيت توافق نهاية جملة، وهذا البناء للبيت العربي التقليدي يسمح بنوعين من التصرف: أن تشغل الجملة حيز البيت كله أو أن يحتوى البيت على أكثر من جملة واحدة، ولابد حينئذٍ من نوع من الترابط بين الجملتين بأن تكون الثانية معطوفة على الأولى أو تأكيداً أو تفسيراً لها.... ويلاحظ أن التضمين يقع في الأبيات الثلاثة الأولى فمقول القول (قلت للبحر) الذي تبدأ به القصيدة، لا يأتي إلا في البيت الثالث.

أما تتمة الشطر الأول بجملة ظرفية (إذ مضافة إلى الجملة الفعلية بعدها) وهذا التركيب يشعر بتزاحم المعاني في ذهن الشاعر وانغماسه التام في المنظر."[2]

ثم ينتقل إلى قصائد أخرى، ويترك لقراءته الكاشفة أن تسبح وراء النسيج اللغوي فيقرأ قصيدة استقبال العمر لناجي أيضاً والتي يقول فيها:[3]

أقبل بموكبك الأغر   ما أظمأ الأبصار لك !

العين بعدك يا قمر   عمياء ! والدنيا حلك !

(1) ديوان إبراهيم ناجى – سابق – ص 52 .

(2) السابق ص 85.

(3) راجع استقبال القمر في الديوان نفسه ص 87 .

تمضى وراء سحابة تحنو عليك وتلثمك
وأنا رهين كآبة بخواطري أتوهمك !!
كن حيث شئت فما أنا إلا معنىّ بالمحال
أغدو لقدسك بالمنى وأزور عرشك بالخيال

إلى أخر النص .

يرى أن عنوان هذه القصيدة- وهو أول خيط يمسك به المتلقي يبعث على التفاؤل والفرح، فالاستقبال يكون لضيف عزيز يسعد بقدومه، والوزن كذلك مرن مجزوء الكامل الذي تتعادل فيه المقاطع القصيرة والمتوسطة الطول يزيد القصيدة إشراقا، ولا يعني تتبع د. عياد للصيغ النحوية إغفال الصور يقول:

" السمة المميزة لخطاب القمر هنا هو كثرة أفعال الأمر التي يراد بها الرجاء أو الدعاء أو التمنى... وفعل الأمر هنا يقوم بوظيفة ترقيم القصيدة أو تحديد بدايات الفصول، فالمقطع الأول يبدأ بفعل أمر أقبل، والمقطع الثالث يبدأ بفعل أمر كذلك كن ... وفي الفصل الأخير تتعاقب ستة أفعال أمر في ثلاثة مقاطع.. ويبدو أن تركيز فعل الأمر الدعائي في المقاطع الثلاثة التي سبقت المقطع الأخير يعبر عن تصاعد انفعال الشاعر في حين أن خلو المقطع الأخير منها يدل على الوصول إلى نقطة إشباع ".(1)

ويقترب من الصور فتمثيل الشاعر" للنغمة التي يرجوها من القمر قد غلبت عليه صورة الشراب ما أظمأ الأبصار لك!، ظمآن أرشف ما تجود، اسكب ضياءك في دمي، أفرغ خلودك في الشباب، قدحى ترنح فاسقنى قدح الشعاع مطهراً، وإن كانت هناك صورة لمسية، وهي صورة العناق (طابا عناقاً في الأثير) وصورة بصرية

(1) راجع مدخل إلى علم الأسلوب ص 89- 90.

العين بعدك عمياء، وثالثة مستعارة من اللبس اخلع على قلبي الصفاء، ورابعة مكانية، وأنا وأنت بمعزل نعلو على قمم الجبال ونرى العوالم من علٍ".[1]

ويتابع شعر ناجي نفسه، فينتقل إلى قصيدة أخرى هي قصيدة عاصفة روح:[2]

أين شط الرجاءْ يا عباب الهمومْ
ليلتي أنواء ونهاري غيوم
أعولي يا جراح اسمعي الديان
لا يهم الرياح زورق غضبان
البلى والثقوب في صميم الشراع
والضني والشحوب وخيال الوداع
اسخرى يا حياة قهقهى يا رعود
الصبا لن أراه والهوى لن يعود
والأماني غرور في فم البركان
والدجى مخمور والردي سكران

إلى آخر القصيدة....

يقرأ القصيدة عن طريق المفردات سواء أكانت أسماء أم حروفاً أم أفعالاً. يقول "والسمة الغالبة على مفردات هذه القصيدة هي التطرف، ونقصد بالتطرف هنا توخى أقصى درجات الدلالة ونضرب لذلك مثلاً فالغنى، والهزال، والنمو والسقم والغضب، أسماء تتفاوت في درجة الدلالة أكثر مما تتفاوت في نوعها".[3]

(1) مدخل إلى علم الأسلوب ص 92.
(2) راجعها كاملة في الديوان ص 145 .
(3) السابق ص 106.

ويقسم هذه المفردات إلى:

1- الأسماء ((ونبدأ بالمفردة منها أي غير المجموعة أو المضافة الديان- البلى- الضنى- الدجي، الردى- السلام، والمجموعة مثل : الهموم- أنواء- غيوم- جراح- رياح- ثقوب- ثقوب – أماني – أيام- ثغور- ضفاف- سنين والمضافة مثل : شط الرجاء، عباب الهموم- صميم الشراع و الصفات ويلاحظ قلتها نسبياً غضبان- مخمور- سكران.

2- الأفعال يستصرخ- أعولي- اسخري- قهقهي – مزقي- اطعني.

3- الحروف: لن- وهي لتأكيد النفي في المستقبل وردت أربع مرات، يا وهي لنداء البعيد وردت تسع مرات".[1]

ويقول " ويمكننا أن نقول بناءً على هذه الملاحظات إن الصراخ العاجز هو المعنى الثابت والجوهري للقصيدة، وإن اختيار صورة الملاح في زورقه المشرف على الغرق لم يكن إلا محاولة لوضع هذا الصراخ في شكل موضوعي مقنع، ولكن المحاولة لم تنجح إلا نجاحاً جزئياً لأن الصوت الصارخ للشاعر نفسه بقي عالياً في القصيدة، وظهر في صورة أخرى أقل تركيباً وأقل إقناعاً، وإن تكن أكثر حدة، وهي صورة الإنسان الذي يتعلق بالأماني وهو في فوهة بركان، وصورة ثالثة أدل على اللهفة والحرمان، وهي صورة من يترقب المطر الحيي ويشيم لمعان البرق ولكن المطر لا يجود ".[2]

ويقول " وعندما نتصور القصيدة على أنها صراخ عاجز، يصبح الإكثار من حروف النداء، وأفعال الأمر (وكلها تدل على نوع من التلذذ بتعذيب النفس) عنصرين متممين للسمات اللغوية التي سبق إيضاحها. وكذلك يبدو إيقاع القصيدة مناسباً كل المناسبة لهذا الصراخ، فصغر المقاطع (بيتان بدلاً من أربعة كما في كثير من القصائد الأخرى) مضافاً إليه قصر الوزن واستقلال كل بيت – بل كل شطر غالباً-

(1) مدخل إلى علم الأسلوب ص 107.

(2) السابق ص 108.

بمعناه فيما عدا المقطع السابع يعطي القصيدة ذلك الإيقاع اللاهث المتقطع الـذي يـشبه الصراخ وإن كانت المقاطع الطويلة التي التزمت في جميع قـوافي القـصيدة تـضيف إليـه شيئاً من نغمة الأنين ".[1] وينتقـل في قراءتـه إلى تنـاول بعـض قـصائد الـشابي فتنـاول قصيدته في ظل وادي الموت التي تبدأ بـ

نحن نمشي، وحولنا هاته الأكوان تمشي   لكـــــن لأيـــــة غـايــــــة ؟

نحـــن نــشدو مــع العــصافير للــشمـ   س وهـــــذا الربيـــع يــنفخ نايـــه

نحـــن نتلـــو روايـــة الكـــون للمـــو   ت ولكــــن مـــاذا ختــام الروايــة ؟

هكـــــذا قلــت للـــرياح فقـــالت   ســـــل ضـــمير الوجـــود كيـــف

البدايـة؟وتغشى الضباب نفسى فصاحت   في مـــلال مـــر الـــي أيـــن أمـــشى

قلـــت سيـــري مـــع الحيـــاة فقالـــت   مـــا جنينـــا تـــرى مــــن الـــسير أمـــس

فتهافـــت كالهـــشيم علـــــى الأر   ض ونــــاديت أيـــن يـــا قلـــب رفـــشى

؟هاتـــه علنـــــى أخـــط ضـريحـــي   في ســكون الــدجى وأدفــن نفـــسى[2]

ويتوقـف أمـام العنـوان – كعادتـه– لـيري فيـه نوعـاً مـن الـصراع بـين مـدلول الكلمات في ظل وادي توحى بالـراحة الموت توحي بالـرهبة والخـوف والتـوجس ثـم ينتقل إلى نسيـج الجمل "لعلَّ السمات المميزة للجمل هي التى تسترعى نظرنا حين نقرأ القصيدة، ونعيد قراءتها أكثر من المفردات أو الصور، ويزيد هـذه الـسمات وضـوحاً اختلاف أنواع الجمل داخل القصيدة نفسها، في المقطع الأول تلفتنـا ابتـداءات الأبيـات الثلاثة الأولى، كلها جمل اسمية تبدأ بضمير المتكلمين ويليه فعل مضارع نمشي، نشدو، نتلو، ومع هذا التكرار الملفت نلاحظ درجة مـن التنويـع، فالجملـة الأولى تـتم بالفعـل

---

(1) السابق ص 108.

(2) راجع القصيدة كاملة في ديوان أغانى الحياة تقديم د . فوزى عيسى طبعة الهيئة العامـة لقـصور الثقافة مارس سنة 2000 ص 174 .

نحن نمشي وتعطف عليها جملة جديدة مميزة بتقديم الظرف، والابتداء باسم الإشارة.... والجملة التي تفتح البيت الثاني تتم بمتعلقين نحن نشدو مع العصافير للشمس قبل أن تعطف عليها جملة مبدوءة باسم الإشارة كالجملة المعطوفة في البيت السابق....

والفعل المضارع في البيت الثالث متعد إلى مفعول به مضاف ومرتبط بجار ومجرور، وتعود لكن الاستدراكية كما في البيت الأول ولكنها ميزت هذه المرة بوضعها في ابتداء الشطر الثاني، وتعقبها جملة استفهامية كما في البيت الأول".[1]

ثم يخلص إلى أن الجمل في القسم الأول نوعان متعاقبان "جمل تقريرية اسمية نخبر عنها بأفعال مضارعة تفيد التكرار وجمل استفهامية تجيء تعقيباً على الجمل الأولى، ولذلك تحذف بعض أجزائها ليركز الاهتمام على موضوع السؤال من أين، وإلى أين بدء الحياة ونهايتها".[2] وينتقل إلى المفردات، وهو يرى أن الفصل بين الجمل والمفردات يعد مستحيلاً، بل غير مرغوب فيه إن كان ممكناً.

يبحث د. عياد في إيحاءات الألفاظ التي لا تقع في منطقة الدلالة المباشرة يقول "نود أن نذكر بأن تقسيم المفردات إلى حقيقة ومجاز نوع من التبسيط الذي يمكن أن يشوه فهمنا للشعر، فالشاعر لا يستعمل أي كلمة في معناها الحقيقي الخالص إن لغة الشعر هي دائماً لغة تصويرية، وما دام من المسلم به عند الجميع أن الشاعر.

يعتمد على إيحاءات الألفاظ أكثر من دلالتها المباشرة فيجب ألا ننسى أن هذه الإيحاءات تقع خارج منطقة الدلالة المباشرة (التي تسمى أيضاً بالمعنى الحقيقي للفظ) أو علي الأقل على حافتها، وهذا لا ينفي أن هناك صوراً تتميز داخل القطعة الأدبية إما بغرابتها وإما بتفصيلها وإما بالإلحاح عليها، ولكن ثمة صوراً كثيرة أيضاً تدخل في النسيج اللغوي دخولاً غير مميز، وقد يقال عن مثل هذه الصور إنها

(1) مدخل إلى علم الأسلوب ص 115.

(2) مدخل إلى علم الأسلوب ص 116.

باهتة أو قريبة، ولكن ذلك لا يمنعنا من ملاحظة العلاقات بينها وقيمة هذه العلاقات في القطعة الأدبية ككل ".[1]

ويتناول هذه العلاقات في القصيدة ككل فيرى " علاقة التضاد بين مجموعتين من المفردات- مجموعة تصور الفرح والبهجة ومتعة الحياة، ومجموعة تصور الحزن والشقاء والذبول والموت المجموعة الأولى تغلب على المقطع الأول، والمجموعة الثانية تغلب على المقطع الثاني، والمقطع الثالث يحتوى عليهما معاً، في تقابل واضح، أما المقطع الرابع فيكدسهما ويخلطهما .... أما المقطع الخامس والأخير، فتغلب فيه صور الحزن والذبول والموت " .[2] ويلاحظ التطور بين المفردات الذى " يسير جنباً إلى جنب مع تطور الجمل، فيتعاونان في تصوير مراحل الصراع الذي يوحى به عنوان القصيدة: سعادة بلهاء (لها جاذبيتها، ولكن الشاعر لا يستطيع أن يطمئن إليها)- ذكرى حزنية- مقابلة مؤلمة بين ماض حى، وحاضر ميت- اختلاط النشوة بالألم ".[3]

ثم يقرأ قصيدة الصباح الجديد للشاعر نفسه، ويتوقف أمام العنوان ليرى أنه يوحى بالتفاؤل والفرحة. يقول الشاعر[4]

اسكنى يا جراحْ وأسكنى يا شجونْ
مات عهد النواح وزمان الجنون
وأطل الصباح من وراء القرون
في فجاج الحياة قد دفنت الألم[5]
ونثرت الدموع لرياح العدم

(1) السابق ص 122.

(2) السابق ص 122- 123.

(3) مدخل إلى علم الأسلوب ص 123.

(4) انظرها كاملة في الديوان ص 192 وما بعدها .

(5) في الديوان في فجاج الردي .

واتخـــــــــــذت الحيـــــــــــاة معزفـــــــــــاً للنغـــــــــــم
أتغنـــــــــــى عليـــــــــــه في رحـــــــــــاب الزمـــــــــــان
وأذبـــــــــــت الأســـــــــــى في جمـــــــــــال الوجـــــــــــود
ودحـــــــــــوت الفـــــــــــؤاد واحـــــــــــةً للنـــــــــــشيد
والـــــــــــضيا والظـــــــــــلال والـــــــــــشذى والـــــــــــورود
والهـــــــــــوى والـــــــــــشباب والمنـــــــــــى والحنـــــــــــان

إلى آخر القصيدة ...

وهنا يتوقف أمام الموسيقا ليرى أن الشاعر أحكم بناءها "فالوزن هنا هو مشطور المتدارك، وهو وزن نشيط يكاد يكون مرحاً ومن هنا تسميته بالمتدارك وركض الخيل، وشطره يزيده خفة، والشاعر يلتزمه في القصيدة كلها على مألوف عادته في بناء القصيدة على وزن واحد مع تنويع قوافيه، على مألوف عادته أيضاً".[1]

ويقرأ الجمل، ويرى أنها تخلو من الجمل الاستفهامية عدا جملة واحدة وردت في المقطع السادس:

فعـــــــــــلام الـــــــــــشكاة مـــــــــــن ظـــــــــــلام يحـــــــــــول
ثـــــــــــم يـــــــــــأتي الـــــــــــصباح وتمـــــــــــر الفـــــــــــصول ؟

ويرى أن الاستفهام قد خرج عن معناه الحقيقي إلى معنى يفيد الإنكار.

"والنسق الغالب على جملها، هو الجملة الفعلية ذات الفعل الماضي، وكون الفعل ماضياً يفيد تحقق وقوعه كما يقول البلاغيون وتقديمه يفيد الاهتمام".[2]

ثم ينظر في فلسفة التلاعب بمعاني الجمل يقول إنه لم يصادف "نظيره عند غيره وأستطيع أن أسميه سلب السلب، وأعني به أمراً سلبياً ما يسند إلى أمر سلبي آخر

(1) السابق ص 127.

(2) مدخل إلى علم الأسلوب ص 129.

أو يوقع عليه، ومحصل هذه العلاقة- منطقياً – أمر إيجابي، ولكن إيحاء العبارة يوهم تأكيد السلبية، فعندما يقول الشابي مات عهد النواح يثير الفعل مات ارتباطاته المؤلمة، وكذلك المصدر النواح قبل أن يربط القارئ أو السامع بينهما ليستنتج أن موت عهد النواح يعني انقضاءه، ومن ثم احتمال أن يكون العهد الجديد ساراً.... وترى الأسلوب نفسه بصورة أكثر تعقيداً في قوله في فجاج الردى قد دفنت الألم، فكلمات الردى- دفنت الألم كلها كلمات ذات معان سلبية تتردد في النفس أصداؤها الحزينة قبل أن نترجمها بأنه تخلص من آلامه ".[1]

إن قراءة د. عياد تريد استشفاف ما وراء اللغة لذلك يقف أمام اللغة في القصيدة فمن أين يأتي لغتها؟ "آتيها من جهة اختيار المفردات أو الجمل؟ وعلى أي أساس أُصنّف المفردات أو الجمل؟

وهل يجب عليّ أن أحصيها لأعرف نسبة كل نوع إلى الأنواع الأخرى؟ وما النتيجة التي أطمع في الوصول إليها من وراء هذا المجهود- وهو مجهود شاق ولا سيما إذا طالت القصيدة " ؟ [2]

إنه يريد أن يصل من السمات اللغوية للقصيدة إلى فهم أفضل لها، وصولاً إلى دلالتها العميقة فهو يعني "بالأجزاء المميزة من القصيدة، إما بحكم موضعها كالعنوان أو المطلع، وإما بحكم اختلافها عما يقال عادة في مثل مناسبتها، وإما بحكم مخالفتها للنسق المتبع داخل القصيدة نفسها.

وكثيراً ما كنا نجمع بين عدد من هذه الاعتبارات لأن اتباع اعتبار واحد منها قد لا يكون كافياً لاكتشاف ما نسميه بؤرة القصيدة أو دلالتها العميقة، والمهم دائماً هو

(1) السابق ص 131.

(2) السابق ص 138.

البدء بأبرز السمات اللغوية عساها تضعنا على أول الطريق الصحيح لفهم أسلوبي للقصيدة".[1]

إن لديه القدرة على علاج الأسئلة المثارة بدقة وموضوعية، من مثل هل لدينا نظرية عربية في النقد ؟ يقول "مبلغ علمي عن النظريات ... أن أصحابها لا يجلسون ليقولوا: هلموا نضع نظرية. إن النظريات لم توضع، وما كانت لتوضع باختيار أصحابها".[2]

ولكي يكون لدينا نظرية في النقد يجب أن نقرأ الأدب قراءة واعية متأملة يقول "فإذا أردنا أن نفكر في الأدب تفكيراً يستحق أن نعرضه على الناس فيجب أن نقرأ الأدب قراءة واعية متأملة أكثر ما يمكن منه عربياً وغير عربي لأننا إن زعمنا أن الأدب العربي مختلف عن غيره من آداب الدنيا فلن نستطيع أن نثبت ذلك إلا إذا قارناه بهذه الآداب".[3] وفي سبيل ذلك يريد د. عياد علاج لغة النقد مما أصابها من قصور من مثل المصطلحات التي تظل حائرة في أذهان القراء، وعلى صفحات الكتب والمجلات يقول "ونحن نطالب أن تهتم الصحف وأجهزة الإعلام بالنقد الأدبي، وأن تفسح له مجالاً أكبر في صفحاتها ووقتها، ولكننا نشترط في هذا النقد أن يتجه مباشرة إلى الأعمال الأدبية مبيناً بأمانة ونزاهة- قيمتها للقارئ العربي المعاصر، وهذا يستلزم الجدية واحترام العمل المنقود واحترام القارئ في الوقت نفسه، وهو يتنافى بداهة مع السطحية والتفاهة، ويتنافى مع استعمال كلمات ليست لها مدلول واضح في ذهن القارئ أو في ذهن الكاتب من باب أولى".[4]

وإذا كان النقد الأدبي يسير في جانبي التنظير والتطبيق فإن د. عياد يرى أنه يعاني من التنظير والتطبيق من خارج الأدب وذلك عند البحث عن قوانين ثابتة فى النقد

---

(1) مدخل إلى علم الأسلوب ص 138.

(2) على هامش النقد ، منشورات أصدقاء الكتاب ، الطبعة الأولى سنة 1993 ص 27.

(3) السابق ص 30.

(4) السابق ص 32.

الأدبي للفن القولي التي أوقعته في مشكلات كثيرة " وألجأت ممثليه إلى وضع عدد وفير من المصطلحات التي تشبه المصطلحات العلمية دون أن تتمتع بالثبات والقبول العام اللذين تتمتع بهما المصطلحات العلمية، وحتى المصطلحات الأكثر عموماً وشيوعاً والتي تطلق على هذا النقد من خارجه كما يستخدمها المشتغلون به أنفسهم مثل البنيوية، والسميوطيقية لا تجد لها مدلولاً واحداً ينطبق على جماعة النقاد الذين أصبحوا يعرفون بالسيموطيقين أو البنيوين، وتجد لدى كل واحدٍ منهم جهازه الخاص من الاصطلاحات بعضهم يقتصد فيه وبعضهم يفرط، ومرد هذا الاختلاط في الأفكار والمصطلحات أنهم يحاولون مالا سبيل إليه: يحاولون أن يجعلوا النصوص الأدبية في جملتها- ما كان منها أو يكون أو سيكون- موضوعاً لعلم كالعلوم الطبيعية ويستمدون مبادئهم من علم اللغة أو علم الاتصال دون مراعاة لاختلاف النص الأدبي اختلافاً جوهرياً عن سائر أنواع الاتصال أو الاستعمال اللغوي.

وتبرز هذه العيوب عند التنظير، وتقل عند التطبيق، وكم عانى النقد الأدبي من التنظير الذي يأتي من خارج الأدب ".[1] ويهتم بعلاج الغموض والخفاء الذي يجعل القارئ يقرأ ويصعب عليه الفهم، لذلك يرى أن أكثر " شبابنا الذين يتشيعون لهذه الحداثة يجهلون معناها أصلاً وفرعاً، إنما يعجبهم منها أنها تجرئهم على هدم اللغة، وتعرض ركاكتهم وتفاهة فكرهم وفجاجة إحساسهم على أنها إبداع، وتمتد عدوى هذا الإبداع إلى النقد ثم سائر الكتابات النظرية: ويصبح أمراً عادياً أن تقرأ فلا تفهم ثم تحار فتسأل أعربي هذا ؟ ".[2]

لذلك تكون قراءته معتمدة على الأصول التراثية ومنطلقة من داخل النص لتستشف ما وراء السياق اللغوي يقول " ولا يشك أحد في أن للحروف- كأصوات لغوية مجردة - نوعاً من الدلالة (ولا يبعد أن تكون اللغات البشرية جميعها لغات

(1) على هامش النقد ص 33- 34.

(2) على هامش النقد ص 45.

مقطعية في الأصل)، ولكن هذه الدلالة المستقلة تضعف حين تدخل الحروف في تركيب أكبر منها وهو الكلمة، وكذلك شأن الكلمة بالنسبة إلى الجملة، والجملة بالنسبة إلى سياقها الواسع الأدبي ثم اللغوي ثم الحضاري، وهو ما يعبر عنه "بالنص المتداخل" فالدلالة في كل مستوى من هذه المستويات تتخلخل حين تنتقل الوحدة اللغوية إلى مستوى أعلى، فيحدث ما يشبه الفجوات في المعنى، وتسعى الوحدة اللغوية إلى إعادة الاستقرار على سطح التراكيب اللغوية، ولكن ذلك لا يتم إلا بعد سلسلة من الهزات والزلازل ".[1]

ثم يوضح د. عياد المقصود بالهزات والزلازل بقوله:

" الذي يحدث أن الكلمات والتراكيب في هذه اللغة تتزحزح عن أماكنها، تنزلق أو تبرز، أي تتغير أوضاعها وتبعاً لذلك معانيها، ولا تعود كتلة واحدة بل تظهر فيها فجوات يعيد الكاتب تشكيل قطعة الأرض وتتغير طوبوغرافيتها ".[2]

ويناقش في قراءته بعض القضايا من مثل العلاقة بين النقد وعلم الأسلوب، وهل يمكن أن يحل الثاني محل الأول؟ يقول هذان العلمان هما " أجدر العلوم المعاصرة بأن يكونا عنصرين أساسيين في ثقافة الإنسان المثقف. هذا الإنسان يريد أن يقرأ روائع الآثار الأدبية ليستمتع بقراءتها والمتعة الراقية لا تتحقق إلا مع الفهم والمعرفة. فهذا مكان النقد الأدبي .

وعلم الأسلوب وهما يلتقيان عند العمل الأدبي كوحدة أحد وجهيها الأسلوب كبنية نفسية اجتماعية والوجه الآخر السياق اللغوي الشامل ولا سبيل إلى فهم الأول إلا بفهم الثاني ".[3]

---

(1) دائرة الإبداع مقدمة في أصول النقد ص 127.

(2) اللغة والإبداع ص 127.

(3) السابق ص 130.

وقد يخرج د. عياد عن النسيج الذي شكلت منه القصيدة إلى الموقف – بقلة – كي يستطيع فهم القصيدة، خاصة في قصائد التراث، لذلك قرأ أربعة أبيات في رائية الفرزدق:

ولما تفرق بي همى جمعت له   صريمة لم يكن في عزمها خور

فقلت ما هو إلا الشأم تركبه   كأنما الموت في أخباره البغر

أو أن تزور تميماً في منازلها   بمرو وهي مخوف دونها الغرر

أو تعطف العيس صعراً في أزمتها   إلى ابن ليلي إذا ابزوزى بك السفر

يقول: "إن الصعوبة الخاصة في هذه الأبيات لا تأتيها مما حوت من غريب اللغة بقدر ما تأتي من إشارات محددة إلى عالم لا نعرف ناسه وأحداثه إلا وهماً".[1]

لذلك يريد أن نتجاوز المعنى المباشر إلى "الموقف الذي انطلق منه المعنى: موقف شاعر يأبى إذ يمدح الخليفة الأموي إلا أن يعبر عن عصبيته العراقية الشيعية التميمية بذم الشام وأهله. أما البيت الثالث ففيه أن شعبة من تميم كانت تسكن مرو وإذا راجعنا كتب التاريخ عرفنا أن زياد بن أبيه هجرهم من بادية العراق في سعيه لتمكين سلطة بنى أمية".[2] وقد يستعين بعلم النفس، ولكنه يحتاط ويتحفظ في الاستعانة بالعلوم الإنسانية.

إذا كانت تضيء له النص محاولاً عدم التعسف من جهة وكذلك الأخذ في الاعتبار أن التفسير الذي يقدمه علم النفس ليس كل ما في القصيدة ويعترف هو نفسه أن هذا الخروج عن نسيج القصيدة لا يفيد كثيراً ولكنه يكون لديه في مواقف بذاتها.

يرى أن الإنسان المثقف يريد أن يقرأ روائع الآثار الأدبية ليستمتع بقراءتها، والمتعة الراقية لا تتحقق إلا مع الفهم والمعرفة .

(1) على هامش النقض ص 74- 75.

(2) على هامش النقض ص 74- 75.

وقد يتتبع الأداء الأسلوبي عن طريق الكلمات المفاتيح، مثلما قرأ قصيدة الحمى للمتنبي يقول "ولكننا يجب أن نحذر من الاعتماد على إحصاء الكلمات. فقد تكون الكلمة المفتاح غير حاضرة على الإطلاق في النص، قد تكون غائبة عن النص، مثل جودو بيكيت وهي مع ذلك تسيطر على حركته، وقد لا تكون هناك كلمة مفتاح واحدة بل أكثر من كلمة."[1]

ثم قام بتقسيم قصيدة المتنبي إلى مقاطع ثم تناولها بحثاً عن الكلمات المفاتيح ويمكن أن نعرض قراءته للمقطع الرابع من القصيدة [2]وهو:

أقمت بأرض مصر فلا ورائي تخبُّ بي المطى ولا أمامي
وملني الفراش وكان جنبي يمل لقاءه في كل عام
قليل عائدي سقم فؤادي كثير حاسدي صعب مرامي
عليل الجسم ممتنع القيام شديد السكر من غير المدام

يقول "يلفتنا الفعل الماضي أقمت بعد سلسلة طويلة من الأفعال المضارعة أو التي في معنى المضارع عجبت، ولم أر لم قلبت المضارع إلى معنى المضى، ولكن العبارة لم أر مجموعة لغوية خالية من معنى الفعل الماضي وتلاحظ ما يشبه ذلك في الأبيات 6، 8، 9 من القصيدة [3] في الأقسام الماضية التي سيطر عليها الفعل المضارع سمعنا المتنبي الفخور، والمتنبي الحكيم، فهو يتكلم عن أفعال متجددة، عادات كانت في الماضي وستستمر في المستقبل أما في هذا القسم الأخير فهو يتحدث

(1) السابق ص 131.

(2) القصيدة في ديوان المتنبى – سابق – –جـ 4 ص 134 .

(3) الأبيات هي:

6) يذمُّ لمهجتى ربي وسيفي إذا احتاج الوحيد إلى الذمام
8) ولما صار ود الناس خباً جزيت على ابتسام بابتسام
9) وصرت أشكُّ فيمن أصطفيه لعلمي أنه بعض الأنام

عن فعل تم وثبت وغير مجرى حياته، والصيغة تناسب معنى الفعل أو دلالته اللفظية، حسب اصطلاح ابن جنى الإقامة كما تناسب متعلقه أرض مصر وكأنه لصقه بالأرض فلا يقدر أن يتحرك إلى خلف أو إلى قدام. هذا هو الواقع المناقض لما كان وما ظل يحلم به. وهذا مسلك أسلوبي جديد يمكننا أن نقول إنه يعبر عن الشكوى ويستمر هذا التحول فيصبح نسقاً مختلفاً عن سابقه.

فلأول مرة بعد الفعل ذراني في البيت رقم (2) نجد ضمير المتكلم في موقع المفعول به مرتين: مرة مع حرف الجر تخبُّ بي الركاب، ومرة بدونه وملني الفراش وكأنَّ ثمة تدريجاً: ففي المرة الأولى كانت الركاب أو الإبل صديقته هي التي تخب به (والباء هنا يمكن أن تكون للتعدية أو المصاحبة، ولعله التباس مقصود، وفي المرة الثانية أصبح الفاعل جماداً وعدواً له فوق ذلك والفعل في المرة الأولى منفي وفي الثانية مثبت، فالأولى حرمان مطلوب والثانية وقوع في مكروه، ولأول مرة نجد التقسيم في ثالث هذه الأبيات الأربعة إنه ليس مجرد زخرف بديعي لا هو ولا التصريع في البيت الذي يليه، وإن كان التقسيم والتصريع من قبيل التطويع الذي يخرج بالنوع البديعي من أفق الالتزام إلى أفق الاختيار، ولكن المهم أنهما يعبران إيقاعياً عن الشكوى".[1]

وهكذا يغوص داخل النسيج اللغوي بحثاً عن الكلمة المفتاح يقول "لو بحثنا عن كلمة مفتاح فقد نجد كلمة الوحيد البيت رقم 6 في القصيدة قادرة على تحمل هذه الوظيفة، ولو أنها لم تذكر إلا مرة واحدة في القصيدة كلها.

ولكنها وراء جميع السمات الأسلوبية التي لاحظناها، ووراء التراكيب التي فيها بلا، ومن غير، ووراء التقلبات النفسية من عجرفة القسم الأول إلى طنطنة القسم الثالث إلى تهالك القسم الرابع إلى حكمة القسم الأخير. ولكننا لا نستخدم الكلمة المفتاح إلا ريثما نجمع خيوط القصيدة، ثم لا نبقيها أمام عيوننا طويلاً، لأنها يمكن أن تحجب الحياة الحافلة التي تموج بها القصيدة، فأين تذهب التجربة العميقة مع الحمي؟، لو

(1) اللغة والإبداع ص 135- 136.

قلنا- أيضاً- إن القصيدة تمثل نزاعاً بين الحركة الخارجية (السفر- القتال- الناس) والحركة الداخلية (السخط- الشوق – الخوف- الأمل) لما كنا بعيدين عن أسلوب القصيدة".[1]

وقراءة د. عياد هذه لا تدعى لنفسها الكمال أو أنها قالت الكلمة الفصل بل تترك لقراء آخرين قراءتها، وذلك لأن القصيدة في النهاية "عمل قطعة من الفن يمكن أن يختلف النظر إليها دون أن يتجاوز حقيقتها لأن الإدراك لا يمكن أن يصل أبداً إلى الأعماق التي تضرب جذورها فيها".[2]

إن قراءته تبدأ بالاستمتاع بالنص فهي محاورة ومشاركة منه للنص، لذلك كان يضيق ذرعاً من دخول ميدان الأدب والنقد من ليس من أهله يقول عن بدايته النقدية "ولم أكد أتخصص في دراسة الأدب العربي حتى بدت لي هذه الدراسة شيئاً منفراً حقاً أو قل صناعة من لا صناعة له إن قراءة الأدب والاستمتاع به شيء، ودراسته شيء آخر، هنا يحاول الشاب أن يتخذ سمت العلماء، فأكثرهم جداً وصدقاً مع نفسه من راح يتتبع تواريخ الميلاد والوفاة، وأنساب القبائل ومساكنها ويعني بضبط علم أو تصحيح لفظ أو ترجيح رواية، وأسمجهم من راح يصدر الأحكام على الشعراء والكتاب قائلاً في رأيي وهذا يهزني.

في هذا العهد وجدت أن قراءة نص لمجرد الاستمتاع به أولى من الكلام الكثير عنه، وعندما كنت أجبر على كتابة بحث كنت أختار أن أحلل نصاً أو مجموعة محددة من النصوص".[3]

لذلك لم يكن يحاول الكتابة عن نص إلا بعد أن يقرأ ويحلل مستمتعاً ومشاركاً وناظراً بعمق في نسيجه اللغوي، وبذلك تستمر القراءة حول النسيج اللغوي

(1) اللغة والإبداع ص 139- 140.

(2) السابق ص 140.

(3) بين الفلسفة والنقد، منشورات أصدقاء الكتاب سنة 1990 ص 9.

من عنوان النص إلى آخر كلمة أو آخر حرف" ومعلوم أننا لا نستطيع أن نستمر في قراءة العمل الأدبي إذا لم نشعر بشيء من الاندماج معه أي إذا لم يحرك وجداننا بحيث نشعر أننا مشاركون (ولو كمشاهدين، معجبين أو ساخطين أو حانقين أو مترقبين أو مشفقين... إلخ) في المواقف التي يصورها".[1]

وبذلك تحاول قراءة د. عياد أن تزيل الانطباعات الشخصية بكل شكل من أشكالها، فهي دائماً تنطلق من إمكانيات الشاعر اللغوية، وبذلك يحرص على تتبع المفاجآت التي تثير انتباهه من قبل الشعر والتي لها أهميتها حتى لا تفتر حماسة القراءة والمتابعة، أو يفوته معنى يريد الأديب أن يبلغه إياه.

يحاول بيان القيمة الإيقاعية للقافية في الشعر الحر ويرى أن القيمة الإيقاعية للقافية في الشعر الكلاسيكي مرتبطة بوحدة البيت كامل التفاعيل، ويرى أن الشاعر حين تخلص من وحدة البيت التام استطاع أن يتخلص من القافية أيضاً "لكن ذلك لا يعني أنه هجر القافية أو أنها لم تعد تهيئ له أداة مهمة في تشكيل عمله. كل ما هنالك أنها لم تعد مرتبطة عنده بالوزن، وانفكاكها عن الوزن قد أبرز قيمتها اللحنية كمفتاح لتتابع هارموني مكون من أصوات اللين، ولكنه لم يفقدها قيمتها الإيقاعية كظاهرة صوتية متميزة ومتكررة، وإنما أتاح للشاعر الحر أن يستخدم هذه القيمة بطريقة جديدة.

وبما أن المشكلة الكبرى التي تواجه الشاعر الحر هي ضرورة الحد من ذلك التدفق الذي يهدد شعره بالانمياع، فإن القيمة الإيقاعية للقافية تهيئ له وسيلة ممتازة لإقامة شكل متماسك يستتبع الاقتصاد والتماسك في النسيج، وكثيراً ما يجتمع هذا الاستعمال للقافية بالتكرار حيث ترد لفظة معينة مع قافية أو اثنتين تتلاءمان معها لتشعر بأن القصيدة الحرة قد بلغت قمة من قممها، وغالباً ما تنتهي القصيدة على هذه القافية بعينها، بل هذه هي الطريقة الطبيعية لإنهاء قصيدة تصاغ على هذا الأسلوب،

(1) دائرة الإبداع ص 160.

وقصيدة أنشودة المطر لبدر شاكر السياب نموذج رائع له، فكلمة مطر مع قافية الراء المقيدة التي تقترن بها في سطر أو سطرين تتردد في ثنايا القصيدة أشبه بقرع الطبول في الأوركسترا، منبهة حافزة مع ارتفاع كل موجة من موجات الشعور. وهكذا تقوم بوظيفة إيقاعية بالنسبة إلى القصيدة ككل، لا بالنسبة إلى البيت الواحد في علاقته بما قبله وما بعده ".[1] ويرى أن الشاعر الحر يتجه تلقائياً إلى " القوافي المقيدة حين يريد من القافية تأثيرها الإيقاعي، نجده يتجه إلى حروف اللين حين يطلب التأثير الهارموني. وهو في ذلك يستبيح ما لا يستبيحه الشاعر الكلاسيكي ".[2]

وإذا كانت القافية " كظاهرة إيقاعية تدخل في بناء القصيدة الحرة وتساعد على تماسكها، فإنها كظاهرة هارمونية تدخل في بناء القصيدة ونسيجها معاً، وتساعد على إعطائها جوها الانفعالي الخاص ".[3] وهذه القافية قد تأتي " في سطرين متتابعين أو عدة أسطر متتابعة ويغلب ألا تزيد على ثلاثة، وربما كان السطران متساويي الطول، ولكن الغالب أن يختلفا، وأن يكون الاختلاف بينهما مما تلحظه الأذن بسهولة، أما إذا كانت الأسطر المشتركة في القافية أكثر من اثنين فلا نكاد نجد أحداً بين أصحاب الشعر الحر يساوي بينهما في الطول.

ومرجع ذلك كله فيما يبدو أن أصحاب الشعر الحر حريصون على أن يباعدوا بين شعرهم وبين القوالب الكلاسيكية، كما كان أصحاب الموشحات والزجل حريصين على مثل ذلك. ومن ثم فإن القافية عندهم لا ينبغي أن تأتي في نهاية أسطر تامة التفاعيل، لأن ذلك يعطى لها قيمة إيقاعية بارزة على حساب قيمتها الهارمونية، ويوهم القصد إلى نظم متساوي الأبيات، وإنما يتسامح الشاعر الحر في البيتين المتساويين أحياناً ليحدث نوعاً من التناظر الجزئي الذي يشبه الازدواج

(1) موسيقى الشعر العربي ، منشورات أصدقاء الكتاب ، بدون تاريخ. ص 117- 118

(2) السابق ص 118.

(3) موسيقى الشعر العربي ص 119.

في النثر........ وكلما تشابهت الصياغة الموسيقية لأسطر الشعر الحر مع الصياغة الكلاسيكية كان الشاعر أحرص على التضمين كما في هذه الأبيات للبياتي:

يحترقون ليضيئوا : شرف الإنسان

أن لا يموت راكعاً منسحقاً مهان

كالكلب تحت عجلات العار

وأن يعيش في خطوط النار

منتصراً حتى وإن حاقت به الهزيمة

الوجه والقفا لهذه العملة القديمة

توهجا، وولد الإنسان من جديد

شجيرة من خلل الرماد والجليد

مزهرة، وضحية أطلقها وليد

الزمن الضائع في تزاحم الأضداد

يخلع عن كاهله عباءة الرماد [(1)]

ويرى أن البناء الهارموني لقصائد الشعر الحر يسمح بنوعين ليسا منفصلين هما أسلوب القوافي المتتابعة، وأسلوب القوافي المتداخلة فهما يستخدمان غالباً في القصيدة الواحدة كما أنه يستخدم بجانبهما أسلوب ثالث، وهو ترك القافية من سطر معين وسط أسطر مقفاة ....

والقافية في الشعر الحر ليست ضرورة من ضروراته لأنها لم تعد لازمة لضبط الوزن ومن ثم فقد تحولت إلى أداة إيقاعية ولحنية يستطيع الشاعر استخدامها أو تركها، وكثير من الشعر الحر يخلو من القافية، وبعض أنصاره يرون أن اعتماده على القافية يعيبه وينحرف به عن وجهته، على أن ترك القافية جملة يختلف عن إسقاطها من سطر واحد. فالقافية هي نوع من المؤالفة أو تناسب الأصوات (assonance) كالجناس

---

(1) موسيقى الشعر العربي ص 120- 121.

وإن كانت تختص بأواخر الكلمات وأواخر الأبيات[1] فتركها معناه الاستغناء عن نوع من المؤالفة، ولكن إسقاطها من بيت أو سطر بين أسطر أخرى مقفاة معناه أن صفة المؤالفة لم تعد هي وحدها المتحكمة في أواخر الأسطر.

بل أصبحت تقوم بجانبها صفة مناقضة وهي المخالفة (dissonance) والمزج بين هاتين الصفتين أو الظاهرتين أساس من أسس الموسيقى في جميع العصور، وهو نوع من الجمع بين الأضداد الذي يتميز به كلا العنصرين وتجده النفس موافقاً لطبيعتها ".[2]

ويرى أن الشعراء الجيدين " يعمدون إلى تغيير الأجزاء الوزنية الأخيرة- أو الأضرب- مخالفين بذلك قاعدة من قواعد الشعر الكلاسيكي كما يعمدون إلى إسقاط القافية وسط أسطر مقفاة وينجحون بذلك في إحداث نوع من المخالفة، إن شعر بعض الآذان بأنه تنافر قبيح فهو على كل حال أقرب إلى طبيعة الفن .

من التزام المؤالفة، تجتمع هذه الأساليب الثلاثة في قصيدة قصيرة لعبد الوهاب البياتي نورد نصّها كاملاً حتى يتبين بناؤها الهارموني. وهي تؤلف المقطع العاشر من قصيدة محنة أبي العلاء وعنوانه ولكن الأرض تدور

إذا أردتم سادتى فالأرض لا تدور
ولا يغطى نصفها الديجور
ولا تضم هذه القبور
إلا الدمى ولعب الأطفال والزهور
وكل ما كان وما يكون
مقدر مكتوب
فأنتم الأسياد

(1) قد تكون مثل الجناس أو السجع الذي يشيع في النثر أكثر.

(2) السابق ص 124.

ونحن في بلاطكم طنافس وخدم نسوس في الحظائر الجياد
ونحن في الحرب لكم أجناد
نموت- من أجل عيون قطط الأمير
ولمعان ذهب اللصوص والتجار- في خنادق المجير
ونحن في جنازة الغروب
شعب فقير جائع مغلوب
استباحه المغول
إذا أردتم سادتي أقول
ما قاله الشاعر للسلطان
عبر عصور القهر والهوان
فنحن بركان بلاد خان
وثورة ليس لها أوان
إذا أردتم سادتي فلتسكتوا الشاعر ولتحطموا القيثار
ولتوقفوا الأنهار
فعصركم مضى إلى الأبد
ولم تعودوا غير أشباحٍ بلا قبور
والأرض رغم حقدكم تدور
والنور غطى نصفها المهجور

فالمفتاح الأساسي لهذه القصيدة هو واو المد، والشاعر إذ يغير الحرف الساكن التالي لها (حرف الروى) لا يزيد على أن يلونها تلويناً يسيراً وياء المد أقرب إلى أن تكون تلويناً آخر أكثر قوة، فقد عرفنا قربها من الواو، أما المفتاح الثاني الذي يتخلل الأول فهو الألف، والشاعر يلونها كما لون الواو. وقبل أن يعود إلى المفتاح الأساسي لينهي به القصيدة يأتي بيت متميز بخروجه على المفتاحين كما أنه يتميز بمعناه فالشاعر في القصيدة يعلن بعد كثير من الجمل الساخرة المداورة- حكماً صريحاً قاطعاً

فعصركم قد مضى إلى الأبد ثم يختم ببيتين متساويين يتركز فيهما المعنى ويتكامل كتركزه وتكامله في أبيات الشعر الكلاسيكي :

والأرض رغم حقدكم تدور

والنور غطى نصفها المهجور

ولعلَّ القارئ يلاحظ وضوح النغم في هذه القصيدة، فالبياتي شاعر شديد الإحساس بالقيم اللحنية في اللغة، ولذلك تراه يكثر من حروف المد في قوافيه كما تراه يميل إلى أن تأتي هذه الحروف في وسط مقطع من ذلك النوع الذي سميناه المقطع شديد الطول، وهو مقطع يتميز بنبر واضح، لأن النبر فيه يقترن بالطول، والبياتي يجرى مع سليقته المشغولة بالألحان، وكأنه يحس أن في هذا الشغف قوة لشعره، ولكنه يتجه- من ناحية أخرى- إلى إخفاء اللحن بأساليب شتى أهمها (التضمين)، والذي يبلغ هنا مدى بعيداً حين يقسم الشاعر جملة معترضة بين سطرين نموت- من أجل عيون قطط الأمير ولمعان ذهب اللصوص والتجار- في خنادق الهجير.

ولكنه حين يصل إلى بيتي الختام لا يعود محتاجاً إلى شيء من ذلك بل إن ليمتع إحساسه بالنغم إمتاعاً أكبر خلال هذه القافية الداخلية.

والنور غطى نصفها المهجور [1]

وبذلك يكون البياتي شغوفاً بالألحان مستجيباً لهذا الشغف أما صلاح عبد الصبور فيميل إلى "إخفائها، فالمقطع الطويل أو المقطع المتوسط كما يسمى عادة وهو المقطع المكون من متحرك فساكن أو مد مثل لم-، ولا يظهر في قوافيه بكثرة نسبية، وكثيراً ما يكون مقطعاً مقفلاً، وهذا المقطع الطويل أقل نبراً من المقطع الشديد الطول فنغمة القافية فيه أقل بروزاً.

واستخدام صلاح عبد الصبور للمخالفة يكاد يكون سمة من سمات شعره، وربما كانت هي القاعدة، بحيث لا ترد القافية إلا عرضاً بين أبيات كثيرة غير مقفاة،

---

(1) موسيقى الشعر العربي ص 126- 127.

فيصدق عليه الوصف أنه شعر غير مقفي. وفي شعره الذي تغلب عليه التقفية تصادف كثيراً من القوافي الناقصة، أو القوافي المتباعدة التي لا يكاد القارئ أو السامع ينتبه إلى وجودها.

ولعل هذه الظواهر كلها أن تكون أكثر وضوحاً في شعره الأحدث ولكنها تلاحظ أيضاً في أقدم ما نشر من شعره الحر، وقد اخترنا له قصيدة "لحن" في ديوانه الناس في بلادي مثلاً على طريقة من التأليف بين أساليب التقفية الثلاثة تختلف عن الطريقة التي لاحظناها في قصيدة البياتي:

جارتي مدت من الشرفة حبلاً من نغم
نغم قاس رتيب الضرب منزوف القرار
نغم كالنار
نغم يقلع من قلبي السكينة
نغم يورق في روحي أدغالاً حزينة
بيننا يا جارتي بحر عميق
بيننا بحر من العجز رهيب وعميق
وأنا لست بقرصان... ولم أركب سفينة
بيننا يا جارتي سبع صحاري
وأنا لم أبرح القرية مذ كنت صبياً
ألقيت في رجلي الأصفاد مذ كنت صبياً
أنت في القلعة تغفين على فرش الحرير
وتذودين عن النفس السآمة
بالمرايا واللآلي والعطور
وانتظار الفارس الأشقر في الليل الأخير
((أشرقي يا فتنتي))
((مولاي))

((أشواقي رمت بي))

((آه لا تقسم على حي بوجه القمر

ذلك الخداع في كل مساء

يكتسى وجهها جديداً))

جارتي ! لستُ أميراً

لا ولست المضحك المراح في قصر الأمير

سأريك العجب المعجب في شمس النهار

أنا لا أملك ما يملأ كفي طعاماً

وبخديك من النغمة تفاح وسكر

فاضحكي يا جارتي للتعساء

نغمي صوتك في كل فضاء

وإذا يولد في العتمة مصباح فريد

فاذكري

زيته نور عيوني وعيون الأصدقاء

ورفاقي طيبون

ربما لا يملك الواحد منهم حشو فم

ويمرون على الدنيا خفافاً كالنسم

ووديعين كأفراخ حمامة

وعلى كاهلهم عبء كبير وفريد

عبء أن يولد في العتمة مصباح فريد

إن مفتاح الألف ومفتاح الياء ظاهران في هذه القصيدة، ولكنهما أقل بروزاً من نظيرهما في القصيدة السابقة، فالشاعر لا ينهى القصيدة على نفس المفتاح الذي بدأها به، وكأنه بذلك يوحي بالانسلاخ من جو الحسرة الذي بدأ به إلى جو الاعتزاز بالرفاق

والأمل في المستقبل وهو يذهب في تلوينه لكل من المفتاحين إلى مدى أبعد مما رأيناه في القصيدة السابقة.

فإذا اعتبرنا أن نغمة القافية تتماثل تماثلاً تاماً في كلمات مثل القرار، النار، النهار أو الحرير والأخير والأمير، فإن هذه الكلمات التعساء، وفضاء، والأصدقاء تمت بقرابة إلى النغمة الأولى وهاتين الكلمتين عميق- فريد تمتان بقرابة إلى المفتاح الثاني بل إننا يمكننا أن نحس قرابة بين النوع الأول وبين هذه القوافي نغم، فم، النسم، وكذلك بين النوع الثاني وبين كلمات مثل فتنتي واذكري، وهذا التنويع في المفتاح يجعل لحنية الشعر أقل ظهوراً لأنها لا تتمركز حول نغمتين ثابتتين، كما يجعل البناء الهارموني للقصيدة أكثر تعقيداً نتيجة لتعدد عناصره". [1]

ويعد د. عياد – بذلك – من أوائل المجددين للدرس البلاغي والنقدى بإقامته على النصوص ذاتها حتى تتبدى جماليات اللغة العربية، وخصائص أساليبها. لأنه كان يسعى إلى ضبط منهج موضوعى للنقد التطبيقى يعتد بالنص من جهة خصائصه اللغوية والبلاغية والجمالية .

ولعل الدكتور أمين الخولى له أثر كبير في توجه د. عياد هذه الوجهة حيث اهتم في التفسير الأدبي بالقرآن الكريم نفسه، ولم يهتم بدراسة ما حوله، فالتوجه إلى النص بدأ من عنده ومن ثم انتقل إلى تلاميذه، وبذلك تم النظر في مفردات القرآن وأصولها اللغوية ومعانيها في العصر الذى نزل فيه، ثم معانيها الاستعمالية في القرآن، ثم يقوم المفسر الأدبي بالنظر في التركيب مستعيناً بالعلوم الأدبية من بلاغة ونحو وغيرها ..... على أن دور النحو يكون أداة من أدوات بيان المعنى وتحديده، ودور البلاغة في بيان الجمال في الأسلوب القرآنى وتوضيح هذا الجمال واستجلاء قسماته في ذوق بارع قادر على استشفاف خصائص التراكيب العربية وانتقل ذلك إلى دراسة النص الأدبي .

(1) موسيقى الشعر العربي ص 128- 130.

وقد مرت قراءته بمرحلتين:- الأولى اجتهادية كانت مبسطة فى التطبيق قائمة على الذوق، والثانية اعتمدت على الأساس العلمى باعتمادها على اتجاهات البحث الأسلوبي .

ومن ثم تكون قراءته واعية، متأملة لأنها متمهلة متفطنة، كاشفة لا تترك شيئاً في النص إلا وحاولت الغوص داخله- تنطلق من داخل النسيج اللغوي للقصيدة لتكشف ما وراءه فتبحث في الجمل-المفردات- الحروف- الإيقاع- الصور.... إلخ وأثر كل ذلك في تشكيل النسيج اللغوي للنص.

الفصل الخامس
صوت آخر للناقد



الفصل الخامس
صوت آخر للناقد

"لقد شُغل البحث الأدبي المعاصر بتقنيات أو حرفة، وبذل الباحثون جهداً رائعاً في تمثل الحرفة وإتقانها، ونظر بعض القراء إلى هذه التقنيات وأصحابها نظرة لا تخلو من حسد حنياً، ولا تخلو من دهشة واستغراب حيناً آخر.

والشيء الذي ليس فيه شك أن التقنيات التي نستخدمها في البحث أدوات نشأت في بيئاتها الأصلية لتحقيق مصالح وأهداف ولكننا نسينا المصالح والأهداف وتوفرنا على الأدوات والوسائل وجعلناها – مع الأسف- غايات....

التقنيات المعاصرة مغزاها- فيما أظن- أن الطريق صعب مملوء بالعقبات الحقيقية والمصطنعة، والباحث المدقق يقول في صوت هامس أنا أعرف التقنيات التي تشبه القدرة على السير في الزحام والتنافس، والقراء في نظر الباحث المعاصر هم المزاحمون والمنافسون له المرتابون في أمره ولهذا كله أظن أن التقنيات البحثية يراد بها ما يشبه الغلبة على القراء، وإنكار الوصل بهم وبينهم".

د. مصطفي ناصف

جريدة الأهرام بتاريخ 24 مارس 2002م ص13 مقال فاروق شوشة، بعنوان رسالة من ناقد كبير، ونشر بكتاب الإغراء بالقراءة، لفاروق شوشة ص19 نشر مكتبة الأسرة 2003م.

يؤمن د. ناصف بأن الأدب له وجوده المستقل المعزول عن كل الأشياء الخارجية وبالتالى ينبغى ألا يحكم عليه بأى مقياس خارجى، بل بمقاييس فنية صرفة. بمعنى أن الأدب يحقق قيم استاطيقية مجردة معزولة عزلاً تاماً عن جميع القيم الأخرى، وإذا ما أردنا أن ندرك هذه القيم فحصنا العمل الأدبي بمعزل عن كل شيء آخر، من مثل تأثيره فى قارئه وصاحبه الذي نشا بين جنبيه ويجب عزله كذلك عن الظروف الاجتماعية ومدلول الصدق الواقعى .

أى أنه يفصل بين قيمة النص فى ذاته، وقيمته بالنسبة لشيء ما. وبذلك يتم الفصل بين موقع الشعر من عواطفنا ووجداننا، وتقديرنا للشعر نفسه بمعنى أن جودة العمل الأدبي ليست فيما يحققه من الرضا العاطفى الذي ينتاب الناقد أثناء القراءة.

وعزل الشعر عن الأديب صاحبه، لأنه ليس مرآة تعكس أحاسيس صاحبه، لذلك لا يهمنا أن نصف الشاعر (بالطبع) أو (التكلف)، أو نصفه بقوة الشعور، أو ضعفه، لأننا لا نعرف ما فى نفوس الناس، حيث إن معرفتنا بحياة المعاصرين والسابقين لنا مباشرة تعد قليلة فما بالنا بحياة القدماء ؟!.

ولا طائل من وراء معرفة ما فى نفوس الناس، ولذا يجب عزل الشعر عن حياة صاحبه بكل ما يتصل بها من أحداث وصراعات وتجارب وأغراض وكذلك يجب عزل الشعر عن كل ما يتصل بصاحبه من صفات جسمية وخلقية أو سيرته وكذلك حياته وتكوينه حتى إن النص يجب أن يعزل لديه عن سياقه الاجتماعي إنه يريد أن يزيل الأستار والحجب الصفيقة التى تحجب النص فإذا ما خلا إليه وجده نشاطاً لغوياً وهى عبارة تعنى – لديه – أن العمل الأدبي خلاق لمعناه، إنه ليس علامة أو صورة محسنة ولكنه يذيب العناصر ويعطيها شكلاً أو قواماً جديداً، فإذا أغفلنا هذا الشكل أو القوام اللغوى، لم نستطع أن نعرف كيف جاوز العمل شعور صاحبه .

ويعالج سبب انصرف الناس عن قراءة الشعر بسبب إعلاء سلطة خارج النص على حساب سلطة النص نفسه من مثل سلطة سلوك صاحبه و ...... و ......

ويرى أن كل ذلك معوق لدراسة الأدب العربى ويرى أن علاج ذلك يتمثل فى وجوب النظر إلى النص الأدبي بصفته بنية لغوية ينصهر فيها الموضوع المعبر عنه بوسيلة التعبير بحيث يصبحان شيئاً واحداً، وهذا يعنى دوام النظر فى النص الأدبي حتى تصبح القصيدة بعد القراءة الأولى أجود منها بعد القراءة الثانية أو الثالثة أو ..... أو ...... وهذا يدل على تمتع القارئ بالموضوع المقروء فيكتب عنه بطريقة أفضل .

إن صوته النقدى يختلف عن غيره من الأصوات؛ حيث إنه يقرأ بطريقة – قد تبدو – غير مألوفة فيوازن، ويحاور، ويقارب، ويسمع، ويصاحب، ويجادل، ويناقش، ويثبت، وينفى، ويتأمل عن طريق الكلمات فكل الصيد في جوف النص وكلماته .

إنه يكتب لغرض الإضافة وليس لغرض التكرار فتبدو الصعوبة مكتنفة كتاباته ولكنها تحتاج إلى صبر وتأن لا يقل عن الصبر حول قراءة الإبداع الشعرى، وبذلك يكون الإبداع النقدى متوازياً مع الإبداع الشعرى ولا يقل عنه قيمته أو أهميته .

ويعاب عليه كذلك إثارته للأسئلة والمناقشات دون إعطاء إجابة لها والحقيقة تؤكد أنه يعبر عن سعة الأفق فى كتاباته فهو معنى بتوجيه المجتمع من خلال اللغة كما أنه يريد أن يبقى جانب من جوانب المشكلة حياً مثيراً للأسئلة قابلاً للبدء أو العود والأخذ أو العطاء " فالمتحدثون فى اللغة – يعجبون إعجاباً متواتراً بفكرة أن تبلغ فى الأمر إلى منتهاه، وهل لأمر منتهى ؟ وهل السعى نحو المنتهى شرف وإحراز وكسب؟ لم يسأل أحد نفسه هذا السؤال. لم يسأل أحد نفسه لماذا لا يلتمس الباحثون فى دلالات الألفاظ الأساسية عن إبقاء جانب من جوانب المشكلة حياً مثيراً للتساؤل، وقابلاً للبدء أو العود "(1)

إنه يريد أن تدرس اللغة مرتبطة بمدلولها الثقافى حتى لا تكون الدراسة جوفاء خالية من كل مضمون ثقافى فالنشاط اللغوى يدرس فى ضوء صداقة الفرقة والانسلاخ، والكمال الظاهرى، بدلاً من التلاحم والصدق والانتماء العميق .

وهو يرى أن طريقة نثر الشعر أو التحدث عن مضامينه قديمة ظهرت على أيدى النحاة واللغويين، ثم انتقلت إلى ميدان النقد الأدبي، حيث ظهر ذلك فى فهم الألفاظ والعبارات فى ضوء الأصول والزيادات فمثلاً الفعل خشن لا مبالغة فيه، ولا توكيد، أما الفعل اخشوشن ففيه زيادة للمبالغة والتوكيد وكذلك عشب واعشوشب .

---

(1) الوجه الغائب الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993 ص 24 .

إن اللغويين والنحاة قاموا بنثر الزيادة فى الحروف وشرحها ولكل زيادة فى المبنى زيادة فى المعنى، وتسللت هذه الكلمات إلى معجم النقد الأدبي، فالنقاد حينما يتحدثون حول الألفاظ نجد أن معجمهم النقدى يدور حول كلمات من مثل الصدق، الكذب، المبالغة، الإفراط، التجاوز واللغة الشعرية لا تعدو أحد الأوصاف السابقة ثم تطور الأمر إلى القوة والضعف .

وكأن النقاد يستخدمون الألفاظ التى يشكون منها فى حياتهم، أى أن هذا الجانب غير النقدى أفسد الطريق على المخلصين الذين اتجهوا إلى النص، أما معظم النقاد فكانوا يفرون من الشعر إلى خارجه.

إن د. ناصف يريد أن نفر إلى النص بدلاً من الفرار منه إلى خارجه كى لا نحكم فيه عدواً خارجياً، فهو يريد أن يكون كل شيء داخل النص الأدبي فتقرأه أكثر من مرة، لذلك يقوم بتحليلات للنصوص من داخلها، ولكنها قد تغادر النص إلى آفاق بعيدة من مثل التحدث عن الرموز. فيرى أن العمل الأدبي يحقق رموزاً غامضة مفضية إلى معان روحية بعيدة وكلما ازدادت الرموز غموضاً، والمعانى بعداً كان العمل الأدبي أكثر جودة، لأنها رموز إلى إدراك غيبى أسطورى امتلك الشاعر حين أنتج شعره .

فالناقد والفرس والثور والأطلال لا تعنى الناقد لأنها رموز إلى عالم غيبى أسطورى وقوى أسطورية [1].

والحقيقة أنه فى حديثه عن هذه الرموز قد يغادر النص إلى عالم لا يمكن الاهتداء إليه ، خاصة وأن الحديث فى الرموز والأساطير يختلف من ناقد لآخر قد يصل إلى حد التناقض .

---

(1) راجع تحليله لقول الشاعر :- **وقد لاح فى الصبح الثريا لمن رأى كعنقود ملاحية حين نورا** . يقول العنقود يرمز إلى الخصب والتوالد والنماء والثريا فى هيئتها وتقاربها وضوئها قريبة فى النفس من منظر الطفولة . دراسة الأدب العربي

ونقول إن مغادرته للنص قد تكون بعد الأوان أى بعد الحديث عن النص فى ذاته وهذه المغادرة مقبولة لأنها لا تؤثر فى نظرته للنص على اعتباره نشاطاً لغوياً .

وقد تكون قبل الأوان فنتحدث فى الرموز والأساطير وهذه تبدو غريبة لأنها تصرف الجهد عن النص الأدبي .

إن العمل الأدبي كيان مستقل بذاته متميز من ظروفه الخارجية ونفسية صاحبه، وفى الوقت نفسه يكون بنية استاطيقية ثرية ومحملة بالرموز، وموضوعات الشعر على اختلافها يمكن أن تترابط فى هذه الوحدة، ولغة الشعر تكون محملة بالرموز والأساطير- هى الأخرى - التى قد لا يفهم النص إلا بها .

وقراءته تتجه نحو المفيد، وتتخلى عن غيره، وهذه سمتها في توجهها نحو النصوص الشعرية، أو في قراءة البلاغة العربية، أو النقد العربي فمن المفيد "أن تقرأ لغة النقد الأدبي في بيئاتنا قراءة فاحصة ".[1]

لذلك يحاول أن يبحث عن "أدوات أكثر نضجاً للفهم". [2]

فأمامنا تراث كبير من القديم والجديد، ونحن نقبل عليه كل يوم في صبر ورغبة مخلصة في الفهم والاستيعاب والتحليل "ولكنَّ الرغبات المخلصة تحتاج إلى ما يدعمها " .[3]

إن قراءة د. ناصف تريد تنشيط البحث، وكسر الثوابت، وتغيير القراءة النمطية، والقضاء على المسلمات التي تبدو مألوفة متداولة "فملامح كثيرة من لغة النقد المتداولة أليفة مقبولة لكثرة تداولها، ولكنها عند النظر تنطوي على خواء أو خدعة أو فرار أو مشاعر خاصة " .[4]

(1) دراسة الأدب العربي ص 4.

(2) السابق ص 4.

(3) السابق ص3.

(4) السابق ص 4.

وفي سبيل القضاء على المسلمات المألوفة تلك، وكذلك في سبيل البحث عن أدوات أكثر نضجاً. نجد د. ناصف يقرر أن هذه المسلمات ذات جوانب متعددة، ووجوه كثيرة، تسبب العجز عن مواجهة النص فيذكر على سبيل المثال: الحديث عن الأحاسيس التى تنتاب الناقد حيال النص "وهذا العجز إنما يأتي من محاولة الحديث المباشر عن الأحاسيس دون أن تترجم إلى ملاحظات عقلية.... سوّى الدارسون بين جودة النص، والرضا العاطفي ".[1]

ومنها أيضاً حديث القدماء حول لغة الشعر "إليك ما قيل مثلاً في وصف لغة الشعر، يقول القاضي الجرجاني: بل ترتب كلامك، وتوفيه حقه، فتلطف إذا تغزلت، وتفخم إذا افتخرت وتتصرف في المديح تصرفاً موافقاً، فالمدح بالشجاعة والبأس يتميز من المدح باللباقة والظرف، لغة الشعر إذن ينبغي أن تكون رقيقة أو لطيفة أو فخمة أو قوية، وقد شاعت أشباه هذه الكلمات في النقد العربي".[2]

ومنها وجهة نظر القدماء للنص وألفاظه حيث يشخصونه ويجعلونه إنساناً "ويسبغون عليه من صفاته، يعاملون النص معاملة شخص، ويتخيلون صفات لو وجدت في الإنسان لُسميت طبعاً أو مزاجاً، كانت الألفاظ- أحياناً- تسمى سمحة كريمة، أي أننا نعامل اللغة معاملة الكرماء ذوى السماحة، واقترنت اللغة وسماحة الرجل الكريم في رباط واحد وهذا شائع كثير في وصف الشعر وسائر الفنون".[3]

ومنها ضياع التحليل الموضوعي، وجعل العواطف حكماً على ما في الشعر "وهكذا ضاع التحليل الموضوعي للشعر الذي ظفر بالتقدير والشعر لم يظفر بالتقدير على الخصوص، وليتنا نلتفت ونصرح أننا نتأمل موقع الشعر من عواطفنا ووجداننا، أو ليتنا نعى تمام الموقف الذي تتخذه، ولكن الذي يحدث غالباً أننا نجعل

---

(1) السابق ص 16.

(2) السابق ص 24، 25.

(3) دراسة الأدب العربي ، ص 26.

انطباعاتنا حكماً على ما في الشعر نفسه- فهذا الشعر الذي نتصوره- بطريقة ما أنه خال من الشعور والتكيف الوجداني نقول فيه أحياناً إنه عرض لا جوهر له".[1]

وبذلك نطلق مقولات من مثل الجوهر والعرض وهذا حكم على ما يرضينا وما لا يرضينا من الشعر، وهذه أشياء تحول دون الفهم الصحيح حيث تتدخل أهواء النقاد وميولهم وتكون غشاوة مانعة من رؤية الأشياء على حقيقتها، ومانعة من فهم طبيعة الشعر نفسها "لكننا لا نتصور في يسر أن نفورنا من الشعر ليس مصدره هو العجز عن فهم طبيعة الشعر، والعمليات النفسية الكامنة فيه إجمالاً، بل نتصور أننا نفرنا لأن الشعر نفسه خلا من الشعور، وهكذا تجرى أمامنا أحكام كثيرة ليست في حقيقة أمرها إذا محصت تمحيصاً دقيقاً إلا انعكاساً مباشراً أو غير مباشر لأهوائنا، وهذا ما قلنا عنه من قبل إننا لا نرى الأشياء بقدر ما نرى أنفسنا، وهذه أكبر آفة تواجه دراسة الشعر العربي حتى الآن".[2]

إن د. ناصف يريد بقراءته القضاء على التبعية النقدية - إذا صح التعبير- والانسياق وراء القدماء دون روية أو تدبر أو إعمال فكر، لذلك يورد - على سبيل المثال- أبياتاً من الشعر استحسنها القدماء، ونحن - بدورنا- قد نستحسنها، لذلك يطالب د. ناصف بتفسير هذا الاستحسان حيث إن فهم القدماء لها شيء وفهمنا نحن لها شيء آخر ولا يمكن أن يستوي الفهمان يقول د. ناصف "وفي الشعر العربي نماذج كثيرة أرضت معاصريها، وما تزال ترضينا.

ولكن ذلك لا يعني أننا جميعاً في القديم والحديث نفهمها فهماً واحداً، وهناك أيضاً نماذج أخرى أرضت أذواقاً كثيرة في عصور سابقة، ولكنها لم تستطع أن تجد

(1) السابق ص 32.

(2) السابق ص 33.

في نفوسنا نحن قبولاً ومن هذه النماذج التي لم تعد تترك في نفوسنا أثراً بيت ابن المعتز سابق الذكر "[1].

وشواهد أخرى كثيرة منها قول الشاعر:

فأمطرت لؤلؤاً من نرجس وسقت   ورداً وعضّت على العُنّاب بالبرد

وقد استحسن قوم كثيرون في عصور مختلفة هذه الصور المجتمعة في بيت مفرد كذلك أعجبوا بقول الشاعر.

كأنَّ في غدرانها   حواجباً ظلت تمط

وقول ابن المعتز:

وكأنَّ البرق مصحف قار   فانطباقاً مرة وانفتاحاً

ثم أعجب كثيرون أيضاً بقول الشاعر في صفة المصلوب

كأنه عاشق قد مد صفحته   يوم الوداع إلى توديع مرتحل

أو قائم من نعاس فيه لوثته   مواصل لتمطيه من الكسل

كل هذه الشواهد لم تعد ترضي الكثيرين منا على أقل تقدير على أن رضاءنا عنها أو نفورنا منها ليس شيئاً يؤبه به، وإنما الذي يؤبه به تفسيرها، واتخاذ موقف دقيق التمييز من الرضا أو النفور، وبخاصة إذا كنا بصدد دراسة تاريخ الأدب العربي فالدراسة لا تحتاج منا إلى هذه التعبيرات غير المباشرة عن النفور والرضا بل تحتاج إلى أن نبين بعض الخصائص التي تتضح في النماذج[2].

ومنها الألفاظ التي شاعت واستفاض تداولها حتى أصبحت كالمصطلحات، والتي تدل على سوء فهم الشعر وهذه الألفاظ "كثيرة يشيع منها لفظان اثنان خطيران، فنحن نقول في كثير مما لا يرضينا من الشعر العربي هذا شعر حسي، وآنا نقول هذا

---

(1) يقصد بيت ابن المعتز:

وانظر إليه كذورق من فضة   قد أثقلته حمولة من عنبر

(2) دراسة الأدب العربي ص 35.

شعر شكلي. ولو أنصفنا لقلنا إننا نواجه شعراً لا نستطيع فهمه فهماً كاملاً، ولم نحط بالأدوات الكافية لتحصيل هذا الفهم. وربما كنا لا نبحث في دأب وصبر عن مظان هذه الأدوات "[1].

ومن هذه الألفاظ أيضاً الطبع والصنعة اللتان تدلان على انطباعية نجدها في " وصف الشعر باستعمال كلمتي الطبع والصنعة فنحن نقول مثلاً إن الشواهد السابقة ليست مطبوعة بل هي مصنوعة متكلفة... وإذا كنا بصدد تاريخ الشعر قلنا إن الشعر انتقل من دور السليقة والطبع إلى دور التصنع والتكلف ".[2]

وبالتالي تكون العاطفة وفقاً لأحد هذين الوصفين فالناقد مهمته أن " يحاول أن يعرف ما إذا كانت العاطفة متكلفة أو غير متكلفة عاجزة أو غير عاجزة ".[3]

كل ذلك يصرفنا عن النص ويشتت الجهد ويؤدي إلى غياب التحليل الحقيقي القادر على تعليل الاستحسان والاستهجان، لذا يريد د. ناصف أن يكون هناك أدوات حقيقية للتحليل، هذه الأدوات لا تُفرض على النص من الخارج ولا تكمن في نفوس الشعراء بل في النص نفسه " ونحن ببساطة لا نعرف ما في نفوس الناس، وكل ما يعنينا أن نعرفه هو النص الذي بين أيدينا ".[4]

وهذا النص الذي بين أيدينا عبارة عن لغة أو نشاط لغوي " فالكلمات في الشعر ليست وسائل أو أدوات ولكنها غايات ومقاصد "[5] .

---

(1) السابق ص 37 .

(2) السابق ص 37.

(3) السابق ص 48.

(4) السابق ص 49.

(5) السابق ص 58.

ويأتي النمو لهذا النص من الداخل وليس من الخارج لذلك يجب أن نستعين على تفسيره وتحليله بأدوات من داخله، لأن استخدام أدوات من خارجه تنم عن عجز في فهمه "ويرتبط بالعجز عن تصور النص الأدبي طائفة من الأجزاء الكثيرة ينفذ بعضها في بعض بإحكام بالغ، بل يرتبط بخطأ فهمنا لعملية النمو الطبيعية: إنّ النبات لا يأتيه النمو من الخارج، وكل ما يأتي النبات من الخارج هو بعض العوامل المساعدة ولكن عملية النمو نفسها عملية داخلية مستقلة ومتميزة تميزاً كافياً من العناصر المساعدة".[1]

وبذلك يكون النمو للنص من الداخل والأدوات لفهمه وتفسيره من داخله أيضاً.

ومن هذه المسلمات النظر لديوان الشاعر وقصائده على أنه أغراض متناثرة متنافرة "فكرة الغرض تضللنا غير قليل، ولا نكاد نقرأ في القصيدة إلا ما يتفق مع الغرض- ولا تتفتح عقولنا- بسهولة- على غير الأمارات الدالة عليه، فإنه بقي بعد هذه الأمارات شيء سميناه في راحة رخيصة جمال الألفاظ... القيمة بمعزل عن الغرض أو هي تطوير جوهري له".[2]

ومن هذه المسلمات جعل الشعر انعكاساً للبيئة المباشرة للشاعر. يقصدون بذلك البيئة الطبيعية أما د. ناصف فيرى أن البيئة المباشرة للشعر حقاً هي "تراث الشعراء الذين ورثهم الفنان، فالشعراء يستمدون من الفن أكثر مما يستمدون من الطبيعة والمجتمع".[3]

إنّ هذه المسلمات بمثابة حواجز تحجز الشعر عنا، وكسر هذه الحواجز يكون بالقراءة الصابرة المرهِقة المتعمقة التي تعد بمثابة المفتاح الأساسي للولوج إلى عالم الشعر

(1) السابق ص 77.

(2) السابق ص 107.

(3) السابق ص 108.

وخضمه الواسع، لذلك فالقراءة عند د. ناصف تعني "فن كسر الحواجز التي تفصل بيننا وبين قصيدة من القصائد".[1]

وبذلك تكون النصوص خالقة لأدواتها بعد مشقة القراءة والعناء "إن الإقبال على طائفة من النصوص أكثر من مرة مشقة لا تخلو من المتعة، فالنصوص تتحدانا وتظل تعلق بعقولنا. وكل طائفة من الأدوات تفتح معالم لا تستطيعها سواها، ولكن الأدوات لا تنبع من الخارج، وإنما تُكشف من داخل النصوص فالنصوص خالقة لأدواتها".[2]

لذا يجب أن يتميز الناقد بالدربة العالية والقدرة على قراءة طائفة- على حد تعبير د. ناصف- من النصوص وليس نصاً أو نصين، ويجب أن يكون لدى الناقد- كذلك- استعداد وحضور ذهني وقبول للمشقة التي لا تخلو من المتعة، والمتعة التي لا تخلو من المشقة.

وقد أبى صوته إلا أن يشق على نفسه في قراءة الشعر بتذوق وتعمق حيث إننا نلاحظ في قراءته له أنه قد يشق على نفسه فيصبر على قراءة شعر شاعر بأكمله ثم يبحث عن الترابط بين أشعار الشاعر الواحد عن طريق الموازنة، وقد يقرأ لشاعرين من أجل الموازنة والمقاربة ويتحمل عناء الفحص.

وربما يقرأ شعر فترة معينة كالشعر الجاهلي أو الشعر المعاصر، وهو في كل يحاول أن يبحث عن الترابط والنمو الموجود داخل هذا الشعر أو ذاك، ويحاول دراسة جوانب الاتفاق والاختلاف بين نظريات الشعر المختلفة كالنظرية القديمة والنظرية المعاصرة.

وهو في كل- أيضاً – يحاول البحث فى قوة الكلمة وسلطتها يقول "إن ضعف الخبرة بالكلمة مسئول عن الاهتمام الشديد بفكرة التفرد والتهوين، وإشاعة الحرب

(1) قراءة ثانية لشعرنا القديم ص 6.

(2) صوت الشاعر القديم الهيئة المصرية العامة للكتاب 1992 ص 6.

الساذجة بين المختلف والمتفق بدلاً من الاهتمام بالتلاقح، والتفاعل، والتحول البناء، وصنع الأهداف، واطراد الحركة ولم الشتات. لا أحد يعلمنا كيف تعالج اللغة المتنافر، وكيف تغرس في نفوسنا الصبر والدأب". [1]

إن قراءة د. ناصف تقوم في معظمها على قراءة الشعر بجوار الشعر، وتضع النص بإزاء آخر، فهو من المؤمنين بأن الفن الأدبي نوع من النبوغ في تمثل أحلام المجتمع ومخاوفه، وليس عملاً فردياً.

لقد قرأ د. ناصف معلقتي زهير ولبيد: : قال زهير:[2]

أمن أم أو في دمنة لم تكلمٌ ؟ بحومانة الدرّاج فالمتثلَّمِ ؟

ودار لها بالرقمتين كأنها مراجيع وشم في نواشر معصم

بها العين والآرام يمشين خلفة وأطلاؤها ينهضن من كل مجثم

وقفت بها من بعد عشرين حجة فلأياً عرفت الدار بعد توهم

أثا في سُفعاً في معرس مرجل ونؤيا كجذم الحوض لم يتثلم

فلما عرفت الدار قلت لربعها الا انعم صباحاً أيها الربع واسلم

تبصر خليلي هل ترى من ظعائن تحملن بالعلياء من فوق جرثم

(1) ثقافتنا والشعر المعاصر الهيئة المصرية العامة للكتاب 2000 ص 268.

(2) إنه لا يسلم بما قيل في هذه الأبيات بل يتساءل إلى متى نأخذ مطولة زهير مأخذ الحديث في الصلح والحرب والدماء والديات ؟ يقول "كيف نغفل فتات العهن في تقويم مطولة زهير؟ كيف نعطى لحديث الحرب والصلح أكثر مما يستأهل ؟ كيف نعجز عن رؤية فتات العهن، ونعجز عن أن نجعله مفتاحاً صغيراً يفتح باباً كبيراً ويلقى عليه الضوء الذى لا يستطيعه ما نشاء وما لا نشاء مما نسميه حكمة زهير؟ كيف نشرح الأثرة والحقد في المطولة دون رجوع إلى فتات العهن؟ كيف نسخر من الرعى دون نظر إلى هذا الفتات الذى هو غذاء النفس ؟ هل سخر زهير من الحرب والكرم ومن الناس؟ هل اتهمهم جميعاً بقصور في التخيل إلى متى نأخذ مطولة زهير مأخذ الحديث في الصلح والحرب والدماء والديات؟" راجع صوت الشاعر القديم ص 240-241 .

جعلن القنان عن يمين وحزنه وكم بالقنان من محل ومحرم !

علون بأنماط عتاق وكلة وراد حواشيها مشاكهة الدم

ووركن في السوبان يعلون متنه عليهن دل الناعم المتنعم

بكرن بكوراً واستحرن بسحرة فهن لوادي الرّسّ كاليد للفم

وفيهن ملهى للصديق ومنظر أنيق لعين الناظر المتوسم

كأن فتات العهن في كل منزل نزلن به حبُّ الفنا لم يحطم

وقال لبيد:(1)

عفت الديار محلها فمقامها بمنى تأبد غولها فرجامها

فمدافع الريان عري رسمها خلقاً كما ضمن الوُحيُّ سلامها

دمن تجرَّم بعد عهد أنيسها حججٌ خلون حلالها وحرامها

رزقت مرابيع النجوم وصابها ودق الرواعد جودها فرهامها

من كل سارية وغاد مدجن وعشية متجاوب إرزامها

فعلا فروع الأيهقان وأطفلت بالجلهتين ظباؤها ونعامها

والعين ساكنة على أطلائها عوذاً تأجل بالفضاء بهامها

وجلا السيول عن الطلول كأنها زبر تجد متونها أقلامها

(1) ويعلق على الأبيات نفسها قائلاً "كل هذا حلم ، ولابد للحلم من إفاقة طال أم قصر وكانت الإفاقة في قول لبيد :

فوقفت أسألها وكيف سؤالنا صماً خوالد ما يبين كلامها

والصم الخوالد كما ترى هى الإفاقة، هى الواقع بكل ما ينطوى عليه من حدود وقيود وتمييز بين ما كان ، وما يمثل الآن أمام الخاطر كانت هذه العبارة هى محط الألم الذى يصحب التمييز بين ما هو ذاتى وما هو خارجى، كانت الصم الخوالد هى التأبى على عالم الحلم وعالم المثال، وعالم الفيض. كانت الصم الخوالد لا تنثنى لحال أو متشوق . كانت تحدياً" راجع صوت الشاعر القديم ص 25 .

أو رجــع واشمـــة أســـف نؤرهـــا   كففاً تعـرض فوقهـــنَ وشــامها

يقول د. ناصف " ربما يكون هذان المثلان كافيين في التعرف – من ناحية جزئية– إلى هذا الفن المثير. وقد ترى أول الأمر أن ما قاله زهير يشبه إلى حد غير قليل ما قاله لبيد. ومن الممكن أن تحصر المعاني المتشابهة بين الشعراء– والحق أن هذا الفن جزء أساسي متفق عليه يتبعه الشعراء جيلاً بعد جيل. وهذه ظاهرة تحتاج إلى تفسير، ذلك أنها ظاهرة ليست فردية بل هي على العكس ظاهرة جماعية يجب أن تعطي كل ما للظواهر الاجتماعية من أهمية.

ليس هذا الفن– إذن– ضرباً من الشعور الفردي الذي يعول في شرحه على بعض الظروف الخاصة بشاعر من الشعراء، وإنما نحن بإزاء ضرب من الطقوس أو الشعائر التي يؤديها المجتمع أو تصدر عن عقل جماعي– إنْ صح هذا التعبير–، لا عن عقل فردي أو حالة ذاتية، والحق أن الشعر الجاهلي– كله– يوشك أن يكون على هذا النحو. بمعنى أن مراميه فوق ذوات الشعراء، وهناك إذن قدر من المشاعر والأفكار التي يسهم في بنائها كل شاعر كبير.

والذي يلفت النظر هو أن فن الأطلال كغيره من فنون الشعر العربي في العصر الجاهلي ينبع من إلزام اجتماعي، فالشاعر من حيث هو فنان يوشك أن يكون ملتزماً، ويأتيه هذا الالتزام من ارتباط غامض بحاجات المجتمع العليا، وكل نابغة في العصر القديم يشعر أن المجتمع يوجه أفكاره إلى حيث يريد، ولذلك يجب ألا يغيب عن الذهن أن الأطلال– والشعر الجاهلي كله– يثير التأمل في معنى الانتماء وسلطان اللاشعور الجمعي، فالشاعر الجاهلي لا يتصور الفن عملاً فردياً بل يتصوره نوعاً من النبوغ في تمثل أحلام المجتمع ومخاوفه وآماله. وفي الأطلال والناقة والفرس والمطر والرحلة يحاول كل مفكر أن يصنع جزءاً من تمثال مقدس يقره ويباركه ضمير المجتمع ".[1]

---

(1) راجع قراءة ثانية لشعرنا القديم ص 53، 54.

إن قراءة د. ناصف تحاول علاج الأسئلة المطروحة أو المثارة وذلك في تناوله قضايا الشعر، فقراءته لا تقتصر على شاعر بذاته بل تتناول عصراً من العصور، وتصبر على جوانبه المتعددة مثلما حدث في قراءته للشعر الجاهلي حيث تظهر أمامنا "أسئلة نتجاهلها في غالب الأمر. إننا نقول إن الشعراء يشبه بعضهم بعضاً ويأخذ بعضهم تصورات بعضهم الآخر ونمضى فنقول إننا نقصد الجدة في الشعر الجاهلي، وقد نستشهد بقول الشاعر القديم:

ما أرانا نقول إلا معاراً أو معاداً من لفظنا مكروراً

وكلمة التكرار – تبعث إلى الذهن الملالة. ونتيجة لهذا كله أصبح الشعر الجاهلي محتاجاً إلى دراسات كثيرة لأن فكرة التشابه أو التكرار التي تناقلناها تقتل الهمة وتثبط العزيمة. فإذا تذكرنا مدلول اللاشعور الجمعي بدأ أمامنا التكرار محتاجاً إلى تفسير.

إننا نقول يقلد الشعراء بعضهم بعضاً، ولكن السؤال هو كيف أصبح هذا التقليد المزعوم مستساغاً؟ ما الفكرة التي تقع وراء التقليد؟ ما الأهمية المشتركة التي تسوغ ما نسميه التكرار؟ ومن الواضح أن السؤال ما يزال مطروحاً أمامنا، فالشاعر لا يفصح عن هذه الأهمية المشتركة إفصاحاً مباشراً.

ولكننا إذا صبرنا على القراءة وجدنا ما يشبه نداء المجتمع لنفسه أو نداء فرد تقمص روح المجتمع بحذق ومهارة، فالتقليد أو التكرار يجب أن ينظر إليه نظرة تقدير واعتبار على أساس كونه مصالح عامة أو أهدافاً مشتركة ".(1)

إن صوته لا يسلم بما قيل – مثلاً – عن الشعر القديم من قبل بل لديه القدرة على وضع ما قيل موضع التساؤل والتحاور ومن ثم القبول أو الرفض، لذا ليس غريباً أن نراه ينظر إلى التكرار والتقليد – وهما من وجهة النظر النقدية السائدة مرفوضان لأنهما يدلان على ضعف الشعر، وضعف السليقة و .... – ليري أنهما مستساغان.

---

(1) راجع قراءة ثانية لشعرنا القديم ص 54.

في الشعر القديم لأنهما يعبران عن مصالح عامة، وأهداف مشتركة، فيتقمص كل الشعراء روح الجماعة بحذق ومهارة ، ويظهر ذلك من خلال قراءة الشعر القديم وتتبع أقوال الشعراء واحداً تلو الآخر .

ومثل ذلك قراءته للأطلال، فخرج برؤية مغايرة يقول : "والذي نحرص عليه هو أن الشعر الجاهلي إذا بدأنا ندرسه من وجهة أهم فن فيه وهو الأطلال بدا أشبه بخلق مواثيق يبدو أن المجتمع أخذ يتعارف عليها لأنها تخدم مشاعر وأفكاراً فوق الفرد وفوق نزواته الخاصة، كل شاعر في العصر الجاهلي لا يبدأ الحديث، ولا يخاطب المجتمع الذي ينتمي إليه إلا عن طريق بعث الماضي. فالماضي يأخذ صفة الإلحاح المستمر على عقل الشاعر. كل شاعر يذكر الدمن والأطلال والرسوم وهي بقايا الماضي والعلامات الأولي في الطريق- لا بدء إلا من الماضي، ولا خطاب في مشغلة من المشاغل إلا إذا قام أولاً على وظيفة التذكر، ويصبح التذكر فريضة مهمة لا يستطيع أن يفرط فيها إنسان لا شعر لمن لا ذاكرة له، ولا يستسيغ المجتمع معنى الشعر والمعرفة إلا مقروناً بالتذكر، والتذكر بهذه الوسيلة يصبح شعيرة من الشعائر ".[1]

وبذلك تكون الأطلال والحديث عنها شيئاً ضرورياً لا مناص منه ولا مفر حيث إنها تخدم مشاعر وأفكاراً فوق الفرد، وفوق نزواته الخاصة ولذلك فإن الديار تذكر- بكثرة- في الشعر الجاهلي ومعنى ذلك أن الشاعر يريد أن يحتضن كل محل ومقام وأن يتذكر كل علاقة إن المكان الواحد هو علاقة واحدة أو هو تجارب محدودة أو هو فردية ضيقة، أمّا الشاعر الجاهلي فيستوعب أماكن كثيرة يضمها- جميعاً- في نسق واحد، هذا النسق لا يمكن أن يكون فردياً، فالجزيرة كلها تستوعب وتنبض .... والذى يقرأ الشعر الجاهلي يجد الشاعر –باستمرار- كالذي يشعل النار أو النشاط في كل مكان ويصبح المكان جذوة من اللهب لا شيء يصبح منسياً أو مهملاً أو مكبوتاً مضيعاً لقد بدا الشاعر معلماً يلقن المجتمع بطريقته الغامضة .

(1) قراءة ثانية لشعرنا القديم ص 55.

أهم درس وأعمقه، فالجزيرة متناثرة في رأي العين، ولكنها مجتمعة مؤلفة في ذهن الشاعر. والعقل الخالق هو الذي يستطيع أن يحول هذه المواد المبعثرة المفككة إلى نظام واحد ونسيج ذى قوام.[1]

ويتناول د. ناصف فكرة بعث الماضي تناولاً جديداً، حيث إنه قد يبدو للبعض شيئاً قد انتهى وأصبح جزءاً لا يعود يقول د. ناصف:

"ولكنَّ هذا غير حقيقي، فالشاعر حينما ينهض لكي يتذكر الأطلال يجد الماضى حياً لا يزول. ذاكرة المجتمع- كما يراها الشاعر- قوية حساسة وبعبارة أخرى. إن الشاعر موكل من قبل المجتمع في الاحتفال المستمر ببعث الماضي، وكأنما المجتمع الجاهلي كله يقوم بشعائر واحدة، وكأنما يشارك أفراده جميعاً في صلاة واحدة، كأنما يرتلون على الدوام أغنية الماضي، فالماضي في ذهن المجتمع حى لا يموت.

ومن أكثر الأشياء بعثاً للتأمل حرص جماعة معينة هي الجماعة العربية قبل الإسلام على التذكر واعتبار هذا التذكر نقطة بدء كل تأمل ومبتدأ كل رغبة من الرغبات الماضي- في هذه الحالة- ليس جزءاً من الزمان يأسى المرء على فقدانه أو يفلت من قبضته".[2] ويرى د. ناصف أن موضوعات الشعر الجاهلي- على كثرتها- قابلة للترابط "ولا يمكن أن يستقيم البحث إذا لم يشق القارئ على نفسه بالبحث عن التماسك أو الترابط الممكن بين معارض التفكير التي يتناولها الشعراء، ومغزي التفكير لا ينفصل عن ارتباط أجزائه. وهذه المسألة الأساسية التي تواجه الباحث في الأدب الجاهلي. وبعبارة أخرى إن مغزى الأدب الجاهلي وارتباط أجزائه سواء في المعنى".[3]

(1) راجع قراءة ثانية لشعرنا القديم ص 55، 56.

(2) السابق ص 56.

(3) السابق ص 75.

وبذلك يحاول أن يدرس أثر شعر الشاعر في شعر الشعراء الآخرين وعلاقة الترابط مثلما صنع مع امرئ القيس في وصف الفرس، حيث إن الشعراء لم يستطيعوا الانفكاك من أسره فقد فتح لهم أبواب المعاني التي يدخلون منها وبذلك أيضاً تكون قراءة د. ناصف قراءة مختلفة، من حيث أنها تنظر إلى الشعر الجاهلي نظرة تماسك على المستوى العام، والمستوى الخاص؛ بحيث إن الفصل بين الموضوعات لا يمكن أن يوضح شيئاً لذلك كان الحديث عن الفرس ليس بمعزل عن فكرة المطر مثلاً:

والجزء الخاص بالفرس في معلقة امرئ القيس معروف من قوله:[1]

وقد أغتدى والطير في وكناتها   بمنجرد قيد الأوابد هيكل

مكر مفر مقبل مدبر معاً   كجلمود صخر حطه السيل من علِ

إلى قوله:

فعنّ لنا سرب كأنّ نعاجه   عذاري دوارٍ في مُلاء مذيل

يقول د. ناصف:

والناس يتناقلون هذا الوصف ويعجبون به جيلاً بعد جيل، وهناك ملاحظة واضحة، وهي أن امرأ القيس علّم الشعراء كيف يتحدثون عن الخيل، أعنى أن مكانة امرئ القيس ليست مرهونة بجودة تفكيره.

---

(1) إنه يركز على بيت من أبيات القصيدة ويجعله مفتاحاً لحديثه ويكون بمنزلة المفتاح الذى تدور حوله القصيدة لأنه يسيطر على حركة النص وهو في حديثه ينظر بإمعان يقول في بيت امريء القيس

مكر مفر مقبل مدبر معاً   كجلمود صخر حطه السيل من عل

"ومهما يكن فإن البيت إذا نظرت إليه بإمعان يوشك أن يعطى معنيين متنافرين : أحدهما القوة الهائلة . والمعنى الثاني هو عكس هذا المعنى تماماً . بحيث يصح لنا أن نقول إن جلمود الصخر والسيل معاً – في أكبر الظن – قد عبثا بعقل هذا الفرس عبثاً غريباً . فأنت لا تدري إن كان يقبل أو يدبر . ونحن بداهة نأخذ الإقبال والإدبار مأخذاً سهلاً ولا نتساءل إلى أين يمضى الفرس إذا مضى وما الذى يتقيه إذا أدبر" راجع صوت الشاعر القديم ص 51 .

وإنما استطاع أن يغزو عقل الشعراء في كل ما قال سواء في موضوع الخيل أم في غيره من الموضوعات والذي يريد أن يقدر صنيع امرئ القيس عليه أن يتتبع صنيع الشعراء في الخيل من بعده وسوف يرى أنهم لم يستطيعوا الفكاك من أسره، فقد فتح لهم أبواب المعاني التي يدخلون منها. فرس امرئ القيس- إذن- نافذ في الشعر الجاهلي وغير الجاهلي.

وكل فكرة من أفكاره سرعان ما أصبحت شركة بين امرئ القيس وغيره من الشعراء، فكل الشعراء أعجبوا بالمقارنة بين الفرس والسيل، وكل الشعراء جعلوا الخيل سابحة تصب الجرى صباً وتسبح فيه سباحة.... ومن ثم كان فرس امرئ القيس هو المثال الذي نظر إليه كل المبدعين، وأرادوا أن يخلدوه، فلم يظفر فرس بالبقاء كما ظفر فرس امرئ القيس، ومع ذلك فإن هؤلاء المعجبين من الرواة والنقاد لم يستطيعوا الإفصاح عن سر إعجابهم بفرس امرئ القيس وإنما استوقفونا فحسب عند قولهم إن امرأ القيس كان يجيد التشبيه. ومن الواضح أن هذه العبارات لا تحمل شيئاً محدداً على الإطلاق، وبقي فرس امرئ القيس خليقاً بالإعجاب من ناحية، معجزاً للناس عن أن يصفوا سره من ناحية أخرى ".[1]

إن د. ناصف يحاول بحث سر جمال فرس امرئ القيس وخلوده بعد ما رأى النقاد والرواة لم يفلحوا في ذلك، ويرى أن سر الإعجاب يكمن في الصورة التي رسمها الشاعر له، وارتباط الفرس بالمطر بصفة خاصة والماء بصفة عامة، يقول: " فرس امرىء القيس يعتمد اعتماداً غريباً على فكرة السيل وكل الشعراء- كما قلنا- ربطوا بين فكرة الفرس وفكرة السيل، قال امرؤ القيس إن الفرس يشبه الصخرة التي سقط بها السيل من قمة عالية، ويبدو السيل في هذه العبارة- إلى حد ما- أهم من الصخرة نفسها. ثم عاد امرؤ القيس فأثبت من جديد فكرة السيل وذلك في قوله :

كميت يزل اللبد عن حال متنه   كما زلت الصفواء بالمتنزل

(1) راجع قراءة ثانية لشعرنا القديم ص 78.

امرؤ القيس جعل كل ما يتعلق بفرسه جزءاً من السيل انظر إلى قوله "مسح" فما نزال إذن أمام السيل الذي ينصبُّ بقوة، وإذا ترك امرؤ القيس هذا الانصاب جعل الفرس بحراً، أو قال إن الفرس يشبه السابح في الماء، فرس امرىء القيس هو السيل، وهو القادر على السباحة إذا عجزت الخيل الأخرى عن ركوب الماء، وأصبحت تثير الغبار بأرجلها.

فإذا صبرت على قراءة شعر امرئ القيس وجدت هذا الماء في كل نحو من أنحاء عقله، وأنت تذكر قوله في المعلقة:

وليل كموج البحر أرخى سدوله علـيَّ بأنواع الهموم ليبتلي

وفكرة الغزل تعتمد على الماء اعتماداً أساسياً وهو القائل :

كبكر المقاناة البياض بصفرة غذاها نمير الماء غير المحلل

ولامرئ القيس في المعلقة ذاتها حديث عن المطر، وقد اشتهر الشاعر بوصف المطر كما اشتهر بوصف الفرس، وأصبح الفرس والمطر معاً جزئين مترابطين من تفكير واحد، وهذا الترابط ذاع أثره بين الشعراء، فالمتنزل، والمسح، والسابح، والدرير، كلها تؤلف عالماً واحداً أقرب ما يكون إلى عالم المطر الذي يعني به بعد ذلك، ولعل في هذا دلالة واضحة على أن فصل موضوعات الشعر العربي في العصر الجاهلي بعضها عن بعض لا يستقيم به تفكير، ولا يمكن أن يوضح شيئاً فعالم الفرس أشبه بعالم المطر ليس بينهما فرق كبير، ولا نتصور أن من الممكن أن يُشرح موضوع الفرس بمعزل عن فكرة تترد د فيه تردداً واضحاً حتى تصبح كالمفتاح الذي تناوله عالم الفرس ".[1]

(1) راجع قراءة ثانية لشعرنا القديم ص 76 وما بعدها.

ويرى أن موضوعات الشعر الجاهلى مترابطة، بحيث يقع الواحد منها بمنزلة المفتاح بالنسبة للأخر. لذلك يكون من الأجدى دراستها مترابطة متحدة، وليس بفصلها بعضها عن البعض .

وهذا من طبيعة قراءته حيث إنه يرى أن الإقبال على طائفة من النصوص مشقة لا تخلو من المتعة، ولعل هذا ما حدا به إلى التحليق حول ما أبدعه الشعراء القدماء وقراءته أكثر من مرة، فكل قراءة تفتح معالم لا تستطيعها سواها، دون أن يدعى أن هذه المعالم تفرض على النص فالأدوات تكشف من داخل النصوص – كما سبق – لذلك ليس عجيباً أن يقف أمام لفظين اثنين من معلقة امرئ القيس وهما " قفا نبك " ليفرد لهما صفحات مقلباً لهما على كثير من الأوجه المحتملة دون أن يفرض عليهما شيئاً، وفى الوقت نفسه لا يسلم بما قيل فيهما من قبل ولا يرفضه. يقول في هذين اللفظين " ما من أحد ينسى قول امرئ القيس قفا نبك، ومع ذلك فأنا أرى أن هذين اللفظين مازالا حتى الآن غامضين يحتاجان إلى مزيد من الجهد. وقد كثر تناولهما حتى فقدا بعض ما ينبغى لهما من العناية [1] . يحاول د. ناصف أن يقرأ الشعر بعناية "فقد رأيت أن قراءة الشعر بقدر من العناية تفتح أمامنا الطريق لفهم أفضل لحياة العربي " [2]

لذا يرى أن هذين اللفظين قفا نبك هما عنوان الشعر القديم كله، وهما شعار ثقافة أسهم فيها امرؤ القيس. " إنه يضع شعراً بإزاء آخر، ثم يبحث عن الفلسفة الكامنة وراء الكلمات، أو الصور، أي أنه ينطلق من داخل النص، ولا يضيع وقته وجهده في أشياء لا صلة لها به .

---

(1) صوت الشاعر القديم ص 11 .

(2) قراءة ثانية لشعرنا القديم ص 179 . أى أنه يقلب اللفظ على كل وجه ممكن، ويفهمه في ظل شعر آخر قد يكون للشاعر نفسه يقول " لقد أومأ امرؤ القيس إلى ضرورة التوقف. وأكاد أجزم أن هذا التوقف ليس يمكن فهمه فهماً مطمئناً دون رجوع إلى شعر آخر كثير " راجع صوت الشاعر القديم ص 11 .

لذلك حاول قراءة بعض قصائد شوقي بالموازنة بينها وبين أشعار الآخرين من أمثال صلاح عبد الصبور. ناظراً في الصورة الشعرية يقول" ولكي نلخص الفوارق بين طورين متميزين من أطوار الصورة في الشعر الحديث نوازن بين قصيدتين إحداهما لشوقي والثانية لشاعر معاصر."[1]

والقصيدة الأولى لشوقي في ذكرى (دنشواى) والتي مطلعها:

يا دنشواى على رباك سلام ذهبت بأنس ربوعك الأيام

شهداء حكمك في البلاد تفرقوا هيهات للشمل الشتيت نظام

والقصيدة الثانية بعنوان (شنق زهران) لصلاح عبد الصبور:

والتي يبدؤها بقوله:

وثوى في جبهة الأرض الضياء

ومشى الحزن إلى الأكواخ تنين له ألف ذراع

كل دهليز ذراع

ثم يعلّق على القصيدتين قائلاً: "في قصيدة شوقي تقاليد الشعر خيال قريب، واحتفال باللفظ وموسيقاه، وعاطفة يسيرة وانسياب واضح، وتعويل على إشراك السامعين بتلوين الخطاب من خبر إلى استفهام إلى طلب، وفي القصيدة بقايا حنين قديم إلى المقابلة، وبناء الشعر على نحو بناء الخطبة، فالشاعر يبدأ عالى الصوت، ثم يهدأ ليعطي لنفسه ولسامعيه جانباً من الترويج والتحول.... أما الشاعر المعاصر فأشد اتكاءً على الإدراك الفردي، وأكثر جنوحاً إلى التعبير القصصى وبساطة اللغة، ومحاولة النفاذ من الخاص إلى العام فضلاً على التوسع في الصور، والاعتماد على غير المجاز

(1) الصورة الأدبية، ط مكتبة مصر الطبعة الأولى، جمادى الأولى سنة 1378، سنة 1958، ص 193.

والاستعارة .... دارت القصيدة الثانية حول شخصية زهران، واختيرت المقطوعة الأخيرة للتعبير عما يشبه الإفاقة من الروع، حاول الشاعر أن يثير جواً من المأساة."[1]

ثم يورد قصيدتين أخريين إحداهما لابن الرومى في رثاء ابنه والأخرى لصلاح عبد الصبور.

الأولى هي قصيدة ابن الرومي التي يرثى فيها محمداً والتي مطلعها:

بكاؤكما يشفى وإنْ كان لا يجدى فجوداً فقد أودى نظيركما عندى

والثانية لصلاح عبد الصبور بعنوان (طفل) يقول فيها:

قولي .... أمات ......؟

جسّيه ! جسّي وجنيته

هذا البريق

ما زال ومض منه يفرش مقلتيه.... إلى آخر النص.

ويقول معلقاً على النصين. "لا شك أن الوحدة في قصيدة ابن الرومي خير منها في قصيدة شوقي السابقة. وأبياتها أقرب إلى الاتصال منها إلى الانفصال، والحركة الفكرية أكثر تماساً كذلك من نظيرتها عند شوقي، بل إن ابن الرومي يأخذ طابعاً تحليلياً بينا، ويجعل الحدث الذي رُزئ به موقداً للتأمل في شأن المنايا، يقلب الشاعر المعنى على عدة أوجه، وتبدو القصيدة لغلبة التحليل عليها مفتقرة إلى التكثيف، وإشاعة التوتر الكافي في جزيئاتها الكثيرة، ولا سيما إذا تذكرنا أن ابن الرومي يعبر عن عمر كامل...

أما قصيدة عبد الصبور فموضوعها لحظات الموت الأخيرة، وبدلاً من التحليل يؤثر الشاعر الحدث الدال والحوار، ويختلط هذان معاً في صورة الفقرة الرابعة خاصة،

(1) الصورة الأدبية ص 193، وما بعدها.

ويشيع توتر ملحوظ في منعطفات القصيدة بحيث تشبه قمة واحدة لا يعتريها اهتزاز أو تعرج واضح".[1]

إن د. ناصف مهتم بالثقافة الأدبية عامة، لذلك يوجه إليها الرسالة عساها تخرج من مأزقها، حيث إنه يرى أنها في مأزق حقيقي، لذلك يرى بوناً شاسعاً بين نظرية الشعر السابقة ونظرية الشعر المعاصرة فيقول: "المسافة بين نظرية الشعر السابقة، ونظرية الشعر المعاصرة واسعة، اليوم يسود التغنى بالفراغ، وانعدام المعنى، والتهرب من النفس، فضلاً على السأم الذي لا يزول، بالأمس كان التوجه إلى باطن النفس وثرائها، واليوم كان التوجه إلى خوائها وبعثرتها. بالأمس كانت نظرية الشعر اكتشاف كنز الإنسان، واليوم لا كنز، ولا أهمية لشيء.

بالأمس كانت العناية بفكرة النمو، واليوم تسود العناية بفكرة التبدد. اليوم نظرية الشعر في خدمة العذاب، واللامعقول، والتأبي على الفهم والاحتواء.

اليوم تعلو كفة العناية بانتهاك النفس، ومعاملتها معاملة شيء من الأشياء. أعلت نظرية الشعر اليوم من شأن الغموض، والالتواء، والسخرية، وأعلت من فكرة الظلام، وانتقلنا من نظرية الكلمة العريقة الجديدة إلى الكلمة التي لا عراقة لها. نظرية الشعر اليوم ليست هي نظرية التاريخ الحي بل هي نظرية اقتلاع الجذور".[2]

وينعى على الثقافة الأدبية إهمال شئون الكلمات في مجالات كثيرة "ولا معنى لأن تترفع على فحص المناقشات العامة، والبلاغة، والاعتزاز الهلامي بالواقعات الصغيرة. لقد أمعنت الثقافة الأدبية في فصل الأدب عما نحتاج إليه. وما زلنا نتوقع عهداً جديداً تفرغ فيه الثقافة الأدبية لنفسها تراجعها وتحاسبها على ما كسبت وما اكتسبت وبعبارة أخرى نقول إن عناية الثقافة الأدبية بالكلمة عناية جزئية لا تخلو من

---

(1) راجع السابق ص 207- 208.

(2) ثقافتنا والشعر المعاصر . ط1 الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 2000 ص 260- 261.

تميز، وعلينا أن نبذل جهداً في التعرف على الكلمة.... من أغرب مظاهر الثقافة الأدبية المعاصرة وأقواها دلالة إهمالها لفكرة صمود الكلمة....

ومع تضخم الحاسة السردية الإخبارية تخلف الحس التاريخي، وقوى طابع المنفعة، واستبعدت مقتضيات التلاحم وتجسيد الفرد للجماعة من واجب النظرية أن تتفكر في عاقبة الغناء المستمر للتفكك والاشتباه، ورفض التنظيم.

ولن يتيسر ذلك ما دام الأدباء يعيشون في إطار ضيق لا يحفلون بدراسة طرق الخطاب العام، وأساليب تسرب نظام في ثان أولا يحفلون بشئون الثقافة ومخاطرها. على نظرية الأدب أن تدرس اللغة درساً أعمق، وأن تفطن إلى المفارقة بين حذق الدراسة وضحالة الإحساس التي تتجلي في الزراية ببهاء السمع، ونظرية الأدب لا تعلمنا أن الشعور بالعربية أكبر منا وأن العربية تحمينا من أنفسنا ومن الفوضى والشتات والطغيان علينا أن نهتم بذاكرة الكلمة التي نقاومها الآن".[1]

وفي سبيل ذلك يرى د. ناصف أننا بحاجة إلى "نظرية في اللغة تدعم منظور النمو، وتضع التغلب على الصعوبات والتحاور في قلب الكلمات. لقد نسينا في دوائر الأدب أن الكلمات عمل جماعي يرتكز على حاسة التعاون الحر، ونسينا النظر في الكلمات الغائبة من مثل الشجاعة، والمثابرة، والأناة، والاحتياط.

ونسينا الجانب العلاجي من دراسة اللغة، وعلاقتها بتجنب النفي السطحي، والتعجب السهل. الكلمات الآن محصورة في شكل واحد، هو التقاطع والانتهاك، أين حقوق التفاعلات؟ وتماسك المتنوعات، وتحرك المجموع اللفظي حركة محسوبة في مجملها، التفاعلات تتحرك في إطار أهداف، لكن نظرية اللغة الآن حسيرة لا علاقة لها بأهداف الجماعة".[2]

---

(1) راجع ثقافتنا الشعر المعاصر ص 266 وما بعدها.

(2) السابق ص 263.

إن توجه د. ناصف يكون نحو المفيد النافع، وطرح مالا ينفعنا جانباً، لذلك نجده يشفع كتاباته بكثير من الاقتراحات الثائرة التي تثير الشك والريب مما درجنا عليه حتى أصبح من المسلمات.

وهو يرى أن هذه الاقتراحات "تستحق المعاناة، وصبر التأمل، كنت وما زلت أحلم بأن تشق الدراسات الأدبية طريقاً غير الطريق. وكنت أجمح فيخيل إلى أننا نتحدث أحياناً فيما لا ينفعنا، ونسكت عما ينفعنا أريد أن أكون صديقاً للقارئ".[1]

لذلك ليس عجيباً أن يرى أن النقد العربي "يحمل معنى غير الذي استقر في أذهاننا، ويثير من الهزة والقلق والأعماق أكثر مما درجنا عليه".[2]

يعالج د. ناصف قضية المصطلح النقدي، ولذلك يرى أننا علينا "ألا نبدأ بالمصطلح، علينا أن نهتم بمنطق التفاعل لا منطق خدمة مصطلح المصطلح ليس وثنا، المصطلح وسيلة تركيز... لقد اغتربنا عن النقد العربي أو بعض فصوله لأننا لم نستطع تقدير أهمية مصطلحات تبدو غريبة إننا نريد، أحياناً، أن نعيش في دائرة ضيقة في عبارة أو كلمة أو اصطلاح".[3]

ويطالب د. ناصف بأن نحسن قراءتنا للنقد والشعر والبلاغة العربية أي أنه يريد تحسين القراءة الأدبية للمقروء، وذلك لفهم الحيوية الموجودة به "النقد العربي قد يكون مفتاحاً للثقافة العربية في بعض مظاهرها قد تكون أجلي وأعمق إذا أحسنا قراءة هذا النقد".[4]

إن د. ناصف يعتمد على باطن النصوص وليس على ظاهرها، أي يعتمد في كثير من الأحيان على الاستنباط الذي لا يطفو على السطح، لذلك يحاول أن يولي المستور في النقد العربي اهتمامه "إن نظرية ثانية يمكن أن تلوح آفاقها، ويمكن أن تكون

(1) النقد العربي نحو نظرية ثانية سلسلة عالم المعرفة عدد 255 مارس 2000م ص 7.

(2) السابق ص 7.

(3) السابق ص 9.

(4) السابق ص 15.

تعبيراً عن الفاعلية التي يتمتع بها النقد العربي، وتعبيراً عن تفاعلنا في حاضرنا مع هذه الفاعلية النظرية بطبيعتها حوار بين ماض وحاضر. النظرية تعتمد كما أومأنا على باطن النصوص. وقد تحدث أجدادنا في أصول الفقه عما يسميه المحدثون مستويات المعنى، بعض هذه المستويات لا يطفو على السطح، ولكن لا يقل أهمية. النص علاقة سياق والسياق أمر استنباطي لا مسموع منقول. لمحات علماء أصول الفقه – في هذا الباب – ثرية ويجب أن نفيد منها وأن نمارسها في الكشف عن معنى النقد العربي. النظرية كشف جانب مستور عليه دلائل متناثرة. ولا بأس علينا إذن في أن نولي هذا المستور في النقد العربي اهتمامنا".[1] ويأبى صوته النقدى إلا أن يتناول النقد كما يتناول الشعر بتعمق وفهم، حيث إنه يهتم بشواغل النقد العربي المعاصر، ما أنجزه وما فاته، حيث يرى أنه من حقه أن يشاور القدماء ويقرأ آثارهم "النقد العربي القديم يستطيع أن يحاورنا في مسائل تهمنا الآن، وقد يؤدي الحوار إلى شيء من الفهم الثاني للنقد العربي المعاصر نفسه".[2]

يقلب د. ناصف صفحات النقد العربي متأملاً في بيت من شعر البحتري:

إذا بعدت أبلت وإن قربت شفت فهجرانها يبلي، ولقيانها يشفي

يقول "إنك قد تلقي البيت مبتسماً غير جاد، ولكن الباحثين في الكلمات لا يعنيهم أمر الغزل والغرض، إنما يعنيهم أمر اللغة، ويعينهم في اللغة طريقة التصور ذاتها، يعنيهم فعل التحقق والثقة، وفعل المجاهدة والبلوغ بل يعنيهم ما يشبه وضع الأمور في نصابها".[3] لذلك يرى د. ناصف أن الكلمة "تترك وراءها دلالتها القريبة السطحية لكي تنفذ في أجواء أكبر منها وأجل قال تعالى

(1) النقد العربي نحو نظرية ثانية ص 17.

(2) السابق ص 22.

(3) السابق ص 31.

قَالَ تَعَالَى: ﴿وَتَكُونُ ٱلْجِبَالُ كَٱلْعِهْنِ ٱلْمَنفُوشِ﴾ (القارعة: ٥) "وليس الأمر موقوفاً على العهن والجبال، الأمر يتجاوزهما إلى ما يشبه تفكك الوعي القديم، وتغيير أساليب هذا الوعي تغييراً لا يخطر بالبال".[1]

وبذلك يريد اكتشاف حيوية الكلمة، من حيث النظام والنسق، وفى ذلك يقول "يجب أن نتدرب على رؤية الكلمة وهى تشق طريقها وسط الاعتراف بطرق أخرى معارضة"[2]

إنه يريد بحث حركة الفكر والثقافة عامة وفحصها، وذلك بتحريك الفحص اللغوي عن طريق تتبع حركة الكلمات يقول: "غايتنا من تتبع حركة الكلمات هي تلمس حركة الفكر العامة التي هي أهم من الشعر والقصيدة من بعض الوجوه. غايتنا من قراءة الشعر إفساح السبيل لتصور أفضل لثقافتنا. ولذلك كان فقه اللغة أجل من أن يكون حرفة أو أسلوباً متبعاً لابدَّ لنا أن نهتم بإثارة حياتنا العقلية. ومن أجل هذه الإثارة نضيف إلى النصوص أو نغيرها بعض التغيير. النصوص إذن- أدوات تصنع من أجل وجودنا".[3]

وفي سبيل تحريك الفحص اللغوي تجده يثير الكثير من الأسئلة، وهذه سمة من سمات قراءته، وهي نظرة الارتياب والشك فيما لا نعلم وفيما نعلم. فإن قراءته تثير من الأسئلة قدر ما تفتح من إجابات أو أدوات للفهم والبحث، وقد تجيب قراءته عن هذه الأسئلة، وفي كثير من الأحيان تترك الإجابة لذهن المتلقي النشط. يقول : "النقد اللغوي إنْ أعجبك هذا الوصف مسئول، ماذا نريد؟ ماذا يقف في الطريق ؟ ماذا يشغلنا وماذا يفوتنا الاشتغال به؟ كل هذه الأسئلة تحرك الفحص اللغوي".[4]

---

(1) السابق ص 61.

(2) السابق ص 82 .

(3) ثقافتنا والشعر المعاصر ص4.

(4) السابق ص 5.

وهو في أثناء قراءته يكشف عن بعض الإجابات هـذه دون أن يـدخل إلى الـنص وفي ذهنه أشياء، فقراءته تجيب بتلقائية دون فرض قاعـدة مـسبقة يقـول "زعـم الـذين تناولوا الشعر الحديث أن الشعر العربي ظل مـدى طـويلاً أسـير الخطابيـة، وأن جمهـور القصيدة ظل جمعاً لا أفراداً.

قيل ولا يمكن أن نتصور قصيدة واحدة من القـصائد العربيـة إلا وهـي تلقـي في جمع، ولقد توجه القصيدة أحيانـاً إلى فـرد كملـك أو وال، ولكنهـا موجهـة إليـه وهـو وسـط الجمـع أي أنهـا موجهـة إليـه وهـو في مجتمـع.... وأنـا أخـشى أن تكـون هـذه الكلمات صدى للتسوية -- دون داع- بين القـصائد وظروفهـا الـتي يقـال إنهـا نـشأت فيها. كل شيء يتوقف على نوع القراءة. ومن الممكن أن نزعم أن الخطابيـة والجماعيـة والسحر أقرب إلى عوائق مصطنعة إضافية يجب التحرر من وطأتها".[1]

إنه ينظـر إلى اللغة الشعريـة على أسـاس أن بهـا مـستويين أمـا بعـض الـشعراء فيـرى "اللغة سجناً. كذلك بعض النقاد لذلك يقتطعـون اللغـة، أو يـرون لغـة المنبـت الذى لا يقطع أرضاً ولا يبقى ظهراً".[2]

ثم يقرأ د. ناصف بعض الكلمات التي يراها عذبة فيسوقها استرواحاً.

عيناك منفى أم وطن ؟

عيناك منفى أم جدار سد وجه الشمس عنى ؟

يا من تسافر في دمي

وتبادل الجرح الشجن

الآن نبكى أم نغنى ؟!

---

(1) ثقافتنا والشعر المعاصر ص 15.

(2) ثقافتنا والشعر المعاصر ص 183.

وليد منير

يقول " قلَّ أن تجد روح الغناء في الشعر المعاصر، فالغناء جزء أصلي من روح الجماعة، وخطاب إليها. لكن هذا ما لا يحن إليه كثيرون. ربما أحبُّ هذه الكلمات لأنها تعشق اللغة أيضاً، قد تكون اللغة قاسية حانية. إذا نظرنا إليها من بعيد بدت جداراً بيننا وبين حياتنا المشعة الأليفة، وبعبارة أخرى ليس ثم عيب ذاتي في اللغة العيب في تعاملنا، فإذا التبس أمر اللغة استطاع الشاعر أن يبقى مودته لها لا يستغنى ببعضها عن بعض لا يستغني عن البكاء والجدار المؤقت. اللغة متحركة نسكن إليها ونسائلها. قد تكون هذه قراءة خاصة ولكن يمكن أن نجعل الأبيات أداة لتوضيح طرق التعامل مع اللغة ".[1] إن د. ناصف يتخذ من الأبيات وسيلة للحديث عن اللغة، فالأبيات في يده أداة تبين طرق التعامل مع اللغة [2].

بمعنى أن ثقافته موسوعية لا تنظر إلى الشعر بالمستوى المبسط الذي يراه به الكثيرون ولكنه يرى أن قراءته قراءة خاصة تنفذ إلى باطن النصوص لذلك يصعب أسلوبه على الكثيرين، وذلك لأن المستوى الأعمق لا يستطيعه قراءةً وتذوقاً إلا القليلون " فالفن العظيم يحمل مستويين أحدهما واضح يشارك فيه جمهور واسع، والثاني أكثر غموضاً لا يستطيعه إلا قليلون.

ولكن تطورات الشعر العربي غفلت عن هذا النوع من التقدير.

(1) السابق ص 184.

(2) ونجده يسمى الشعر المعاصر باسم الحروف يقول " ولكن الشعر المعاصر ينسجم بعضه مع بعض في إطار عام فيما أعلم أعتقد أنه إطار الحروف ، فالحروف خلاصة الشعر المعاصر الذى ظن أن اللغة من حوله قد استحالت إلى مثل الحروف ، وربما ظن أنها بحاجة إلى هذه الاستحالة ، فقدت اللغة تماسكها وارتباطها ، وسند الحقيقة لها ، وسندها هى للحقيقة فأصبحت أشبه بالحروف تسطيع أن تديرها على لسانك فتبلغ بها ما تشاء إن كنت حاذقاً " ثقافتنا والشعر المعاصر ص 125 .

لا داعي للزعم بأن كثافة اللغة ظاهرة متأخرة، فقد عرفها الشعر دائماً، ولا داعي أيضاً للزعم بأن الكثافة صورة واحدة. رسالة الغفران- مثلاً – لغة كثيفة تتميز عن غيرها تميزاً ملحوظاً. ولكن كل أمر واسع يضيق. وكثافة اللغة لا تحول دون حظ من الإشارة ".(1)

يريد د. ناصف بقراءته معرفة بالنصوص مثمرة، لذلك يدرسها درس تمحيص للغتها ونحوها وفقهها الجزئي الدقيق وبذلك ينظر إلى الشعر نظرة متعمقة لأنه بطبعه عميق " والشعر خاصة، أعمق مما يتوهم الدارسون ".(2)

لذلك فرّق بين مفهوم القراءة والدراسة من خلال قراءته لأستاذه طه حسين يقول: " نحن ندرس الأدب العربي لأنه يصور جانباً مهماً من جوانب تناولنا العقلي. وهذه مسألة تُنسى كثيراً على الرغم من وضوحها. ولكن علاقتنا بالأدب العربي- كما يقول- ذات جانبين. نحن نريد أن نقرأ الأدب العربي لا أن ندرسه فحسب هذه القراءة يراد منها أن نجعل الأدب العربي جزءاً من الضمير المعاصر أو جزءاً من الغذاء العقلي والروحي. وهكذا نحتاج إلى القراءة لكي تؤدي ما ينقص الدراسة ".(3)

إن صوته يحارب القطيعة المعرفية مع التراث يقول " أريد أن أشير إلى أبيات قليلة تكشف عن عمق تأثير شوقي في مسير الشعر العربي من بعده، لكن معظم الدارسين يزعمون أن هذا الشعر عدل عن نهج شوقي عدولاً واضحاً منتظماً لا عوج فيه كيف إذن نشرح ما بعد شوقي أخلق من عدم ؟! كيف نقول هذا و نحن نتشيع للمعقولية ".(4)

---

(1) ثقافتنا والشعر المعاصر ص 187.

(2) اللغة والبلاغة والميلاد الجديد ، طبعة دار سعاد الصباح الأولي سنة 1992 ص 126.

(3) السابق ص 196.

(4) ثقافتنا والشعر المعاصر ص 236.

يقول شوقي:

جبل التوباد حياك الحيا

وسقى الله صبانا ورعى

فيك ناغينا الهوى في مهده

ورضعناه فكنت المرضعا

وحدونا الشمس في مغربها

وبكرنا فسبقنا المطلعا

وعلى سفحك عشنا زمنا

ورعينا غنم الأهل معا

هذه الربوة كانت ملعبا

لشبابينا وكانت مرتعاً

كم بنينا من حصاها أربعاً

وانثنينا فمحونا الأربعا

يقول " لا أحبُّ اللجاجة ولا أريد إلاَّ أن أومئ إلى الروح التي سرت من هذا الشعر في قلب شعر ونثر آخر كثير. قد يقال إننا نختار خير ما في شعر شوقي، ونتجاهل شيئاً كثيراً. قد يكون هذا القول مريحاً لبعض الناس.

ولكنى ألتمس هذه الأبيات لأشير إلى استيعاب شوقي للشعر القديم على نحو يكاد يكون فريداً. هذا الاستيعاب يسمى محافظة، ونسينا أن الشعر كله يستوعب ما قبله استيعاباً خلاقاً، ولكننا في الحقيقية لا نولي هذه الملاحظة عناية كبيرة أزمة الثقافة النقدية الحديثة أنها مضت وراء فكرة خلع الثياب أو استبدال ثياب بثياب. أزمة الثقافة عندنا أنها لم تسترح إلى طريقة تركيب العناصر أو اجتماع القدم والحداثة. قل إننا لا نعنّى أنفسنا في قراءة الشعر."[1]

(1) ثقافتنا والشعر المعاصر ص 236.

وبذلك يرفض أن يكون هناك شعر محافظ وشعر مجدد لأنهما "كلمتان تلائمان مجالاً آخر من الملاحظات التي ينسخ بعضها بعضاً، ويحل بعضها محل بعض، لكن الشعر لا يلغي الشعر، فلماذا نصرُّ على استعمال كلمات مضللة ؟ ".[1]

إنه يرى أن الشعر لا يلغى بعضه بعضاً، وكذلك يمكن أن نقول إن النقد لا يمكن أن يلغي بعضه بعضاً ولكن هناك نقداً جاداً، وهناك نقداً كارهاً مترفعاً أو على حد تعبير د. ناصف "أولي بنا أن نقول : هناك قراءة جيدة للشعر، وقراءة كارهة مترفعة ".[2]

وبذلك نرى أن قراءة د. ناصف تختلف عن غيرها من القراءات، حيث إنها قراءة من نوع خاص، تعتمد على الموازنة بين النصوص لا تسلم بالثوابت بل تنظر إليها نظرة شك وارتياب، وهذه القراءة تنفذ إلى باطن النصوص لكشف بنيتها العميقة، وكشف الترابط بين النصوص والنمو الذي يصل نصاً بآخر، قراءة تهتم بالثقافة عامة بمعنى أنه يريد أن يكون البحث الأدبي أداة فاعلة في الثقافة العربية لذلك فهى مشغولة بالبحث الأدبي، وكيف أصبح الآن حرفة لا رسالة وفي ذلك يقول: "من الخطأ أن نظن أن أدوات النظرية الأدبية تكفي لتكوين باحث مهموم واسع الأفق كثير الأحلام ".[3]

فقراءته تجمع بين البحث الأدبي والثقافة، لذلك يرى أنه لا قيمة للبحث الأدبي إن لم يكن يربي في الشباب حاسة الانتماء، وخدمة قوميتهم. والخطأ يرجع إلى ابتعاد البحث الأدبي عن القراءة.

---

(1) ثقافتنا والشعر المعاصر ص 234.

(2)السابق ص 234.

(3) فاروق شوشة. الإغراء بالقراءة- ط مكتبة الأسرة سنة 2003 ص 24.

فالقراءة عند ه مسألة إثارة وحركة ونقاش وتصل في كثير من الأحيان إلى حد الجدال والخلاف، وبمعنى آخر أن "نفكر معاً، وأن نتحاور معاً، وأن أسألك وأن تسألني".[1]

وبذلك تتحمل عناء البحث ومشقة السفر الطويل، وتحمل الألام في سبيل الكشف عن قيمة الشعر، قراءة تجارب الكسل في تلقى الشعر، والاسترخاء الرديء في تذوقه، لذلك فهى ثمرة مباشرة قريبة لجهود طه حسين ويعد د. ناصف من أنبه تلاميذه، لذا خرجت قراءته تتويجاً وتطويراً لجهوده.

والسلك الذى ينظمها ويجدها يمكن أن نلخصه في كلمتين : التأويل والحوار وكلتاهما تسلم للأخرى، فالتأويل "قراءة ودود للنص وتأمل طويل في أعطافه وثرائه، .... التأويل مبناه الثقة بالنص، والإيمان بقدراته والاشتغال بكيانه الذاتى، والغوص المستمر على تداخلات بنيته. والتأويل حوار خلاق بين النص والقارئ حوار يضفى على النص معنى يشارك فيه طرفان"[2]

وهذا التأويل فن صعب المراس، يقوم على استنطاق النص "التأويل رؤية للنص من باطنه، وهو بذلك يتميز من التناول الخارجى الذى يهتم بالعلاقة بين النص والبيئة أو النص والمؤثرات"[3]

ومن ثم يكون التأويل قائماً على التناول الداخلى للنص ، بمعزل عن كل المؤثرات الخارجية. فأنت تستطيع أن تكتب كثيراً في المؤثرات التى صاحبت كتابة قصيدة الحمى للمتنبى، وتظل القصيدة صامتة لا تتحدث فالنص يضيع بسبب المؤثرات. إن الثقافة المعاصرة محتاجة إلى الحوار "كيف يتم الحوار بمعزل عن مشاركة النص القديم النص مثير لعقولنا بجدوده ومطالبه وممكناته"[4] ومعزى هذا كله أن

---

(1) السابق ص 25.

(2) محاورات مع النثر العربى سلسلة عالم المعرفة عدد 218 سنة 1997 ص 7 .

(3) السابق ص 7 .

(4) السابق ص 10 .

القراءة بطبيعتها محاورة. النص يحاور غيره من النصوص من قبل ومن بعد. التأويل – إذن – لا يعبد فردية النص الضيقة، التأويل – على العكس – يبحث عن تفاعلات النصوص وجوانبها المحذوفة. النص خطاب يحرك سائر النصوص ويغريها بأن تتقدم إليه "[1] فعن طريق التأويل والحوار تصل قراءته إلى المستويات الباطنية للنصوص وتواجهها مواجهة مباشرة عن طريق "إنصات أفضل للكلمات "[2] مما يؤدى به إلى أن يسلم عقله للنص بعد النص يناوشه ويستثيره، وفى هذا يقول "إن النصوص لا تعطى بعض ما تملك إلا إذا أعطيتها كل ما تملك "[3]

(1) السابق ص 10 .

(2) السابق ص 11 .

(3) السابق ص 12 .

خاتـمة

يوجد اتجاه واضح فـى مجـال الـدرس النقـدى الآن، وهـو العـودة إلى الاهتمـام بنظرية الأدب .

ومحاولة الإجابة عن أسئلة أولية طالما سئلت فى الماضى مثـل مـا الأدب ؟، ومـا النقد؟ وما وظيفة الأدب؟ وما وظيفة النقد ؟ وما حدود النقد ؟ وهذا الـسؤال الأخـير يستثير حفيظة البعض فيجعلـه يـدعوا إلى نقـد بـلا حـدود، ولا تكتفـى نظريـة الأدب بالوقوف عند هذا الحد ، ولكنها تتجاوزه إلى البحث فـى أمـور نظريـة أخـرى واسـعة كالمدارس الأدبية وعلاقة النص بالمؤلف، والأنواع الأدبية، ومـا إلى ذلـك [1] إن مهمـة تشييد نظرية نقدية لابد أن تستمد أفكارها من نقد الأعمال الأدبية نفسها، ولا تفـرض عليها فرضاً، لأن العمل الأدبي غنى بالقيم والأفكار التى تصلح لبنـاء نظريـة نقديـة ، وذلك بعد قراءة هذه الأعمال قراءة متأنية . إن القـرن الحـالى يـستحق أن يطلـق عليـه عصر النقد إذ لم تزد فيه الكتابات النقدية فحسب، بل وصل فيـه النقـد إلى درجـة مـن الوعى بالتراث، ومكانة أعظم فى المجتمع، وجاء في العقـود الأخـيرة بمنـاهج جديـدة، وأحكام جديدة، كما توسعت رقعته الجغرافية . العمل الأدبي أمة وحـده، وعـالم قـائم بذاته، لا يمكن أن يشده أو يسحبه شيء أخر إليـه، فلـه طبيعتـه المستقلة عـن الأشـياء بحيث لا يمكن للأديب أن ينقل الواقع برمته، وإلا كـان العمـل انعكاسـاً فقـيراً للواقـع والأشياء، أو صورة مطابقة لها أو مماثلة، فالأديب الواقعى لا يمكنه نقـل الواقـع، وإنمـا ينقل صورة مرسومة من هذا الواقع وبناءً على ذلك فإن "أقصى ما يمكن أن يصل إليـه أديب تتوافر لديه النية فى نقـل الواقـع أن يخلـع مـشاعره الخاصـة علـى هـذا الواقـع ليتحول الواقع إلى عالم آخر تتحكم فيه أهواء، وميول ورغبـات، وأمـال لهـذا الأديـب، بالإضافة إلى الأثر البالغ لتقاليد النوع الأدبي" [2]

---

(1) راجع د . محمود الربيعى .مداخل نقدية معاصـرة لدراسـة الـنص الأدبـي مجلـة عـالم الفكـر مجـ 23 عددان 1 ، 2 سنة 1994 م ، ص 98 .

(2) د . السيد فضل . النص والواقع دعوة إلى آدبية الأدب ضمن كتاب النقد الأدبي فى منعطـف القرن ط 1 سنة 1997 ص 265 .

إن قراءة الشعر من داخله تقضى على كثير من المسلمات التى أصبحت تؤخذ مأخذ البديهيات، فالنقاد فى ظل أدبية الأدب يؤمنون بأن الشعر وجد أولاً ثم وجد النقد، وليس العكس، وبالتالى لا يمكن أن ينقذ النقد الأدب من الانهيار . يقول د. عياد "لا تنتظر من أى كتاب نقدى أن ينقذ أدباً من الانهيار"[1] ويقول أيضاً "إن أزهى عصور الشعر العربى قد انطوت قبل أن يسير النقد العربى فى طريق النضج والاكتمال. فأول ما نعرفه من الكتب المنظمة فى نقد الشعر كتاب طبقات الشعراء لابن سلام قد ألف بعد أن مضى العصران الجاهلى والأموي، وانقضت حقبة غير يسيرة الخطر من العصر العباسى، زد على ذلك أن هذا النقد الذي نشأت الرواية ظل مولياً وجهه شطر القديم ولم يلتفت إلى الشعراء الحدثين إلا ليقول لهم : عليكم باتباع القدماء، فكان لهذين العاملين مجتمعين أثر ظاهر فى توهين الصلة بين جانبى البلاغة: التحقيقى والنظرى، أو الإنشائي والوصفى ذلك بفضل جهود الشعراء وحدهم، ولم يكن للنقد نصيب من هذا التطور.

حتى إذ بده أبو تمام معاصريه بمذهب جديد في الشعر، لعله كان يصور أقصى ما يمكن أن يصل إليه من تطور فى حدود عمود الشعر القديم ، وجدنا النقد – وأعنى الكتب المنظمة فى النقد التى تتناول طريقة الشاعر فى شعره كله وتميز الجيد والرديء فى جميع ما قاله، ولا أعنى الملاحظات النقدية التى تقال عفو الساعة، ولا تتصل إلا بمثال واحد - وجدنا النقد يقف أمام هذا المذهب زمناً غير قليل، ثم يخرج لنا ثلاثة كتب تفسره وتنقده، بديع ابن المعتز ثم موازنة الآمدى ثم وساطة الجرجانى"[2] إن الأدب قد خرج قوياً فى معركة التقدم العلمى وذلك باحتفاظه بطبيعته المستقلة عن الأشياء يقول د. السيد فضل "إن احتفاظ الأدب بطبيعته الخاصة برغم أعاصير طالبى الحقيقة يعنى أن العوالم الأخرى فيه تستحق ما دفع فيها من ثمن.

---

(1) كتاب أرسطو طاليس فى الشعر نقل أبى بشير متى بن يونس من السريانى إلى العربى حققه. د . شكرى عياد ط 1 الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 1993 ص 280 .

(2) السابق ص 271 .

وأعنى عزل الأدب عن الواقع ، وقد خرج الأدب قوياً فى معركة التقدم العلمى، وكان الظن أن يزحزحه العلم عن مكانه الرفيع ، ونحسب أن الأدب المستقل عن الأشياء قادر على تجاوز مأزق النص والواقع، وربما لا يكون فى مثل هذه الحال حاجة إلى المقولة الأرسطية، الشعر أوفر حظاً من الفلسفة وأسمى مقاماً من التاريخ لأنه لا يدعى ما تدعيه الفلسفة أو ما يدعيه التاريخ، وحسبه فضلاً عما تقدم كله أن تكون الصورة فيه أفضل من الشيء نفسه وحسبه أن يطرح علينا أسئلة لسنا مضطرين للإجابة عنها ولا هو مضطر لتقديم هذه الإجابة "[1]

البلاغة العربية لم يحسن استغلالها وتطويرها وإثمارها من أجل أدبية الأدب حيث اتخذ البلاغيون من مفهومها "مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته" ذرعية للبعد عن فنية النص، وبالتالى رفض الكثير من الشعر الذي لم يراع فيه الشاعر مقتضى الحال خاصة الحكام، وبالتالى فإن الشاعر لابد أن يقصر كلامه على قدر حاجة المخاطب .

وأدى هذا بدوره إلى ظهور التكسب بالشعر بمحاولة إرضاء المخاطب – مراعاة مقتضى الحال – والتزام حدود اللياقة معه وأدى أيضاً – وهذا هو الخطر عينه – إلى الابتعاد عن فنية النص بالتماس وتصيد الشواهد لإثبات مدى موافقة أو خروج الشاعر على مفهوم البلاغة العربية، لذا ليس غريباً أن نجد الجهد البلاغى مقتصراً على البيت والبيتين ولم يمتد ليشمل نصاً كاملاً، ونلاحظ كذلك أثر التقسيم المنطقى الذي يبدو فى وضع الحدود والتعريفات والتقاسيم، والتماس الشواهد لها مما أدى بدوره إلى وضع شروط لفصاحة الكلمة المفردة والتركيب (الجملة) وبالتالى كان دور البلاغى البحث فى فصاحة مفردات، وتراكيب توافق النموذج أو تخالفه ولم يتوقفوا أمام نصوص.

فيكفى أن تقف أمام أحد مباحث البلاغة العربية القديمة من مثل المجاز بنوعيه أو الكناية لتجد البلاغيين وقفوا أمام رصد أنواع المجاز ورصد الشواهد لها سواء من القرآن الكريم أم من الشعر العربى دون وقوف حقيقى أمام فنية هذه الشواهد .

---

(1) د . السيد فضل . الواقع والنص دعوة إلى أدبية الأدب ص 206 سابق .

والأمر لا يختلف مع الكناية فلم يبحثوا فى فنية الأسلوب الكنائي وإنما كان دورهم فى التماس الشواهد دون بحثها ورصدها دون إظهار جمال بلاغتها وهكذا .

وكان لهذا أثره فى نزع وفصل الأبيات الشعرية عن سياقها والحديث عنها مفردة دون داع ودون تقدم يذكر على النقد الأدبي أو البلاغة العربية .

فالبلاغة العربية – إذن – تحتاج إلى مزيد من الجهد لكشف دورها ومحاولة إعادة قراءتها على أساس دراسة التقسيمات المنطقية دراسة فنية تكشف عن قيمتها، وكذلك النقد العربي .الإنسان عدو ما جهل هذه حقيقة لا شك فيها وقد أدرك ذلك عبد القاهر الجرجانى منذ القديم، ولذا ليس غريباً أن تجد لديه حديثاً طويلاً يبين فيه أن الإنسان يقدم ما يحسن على ما لا يحسن، ويحاول الرزاية على الذي لم يحظ به، والطعن على أهله، والغض منهم كل ذلك بسبب الجهل وأضراره .

يقول عبد القاهر " فهذا فضل العلم لا تجد عاقلاً يخالفك فيه، ولا ترى أحداً يدفعه أو ينفيه، فأما المفاضلة بين بعضه وبعض، وتقديم فن منه على فن، فإنك ترى الناس فيه على أراء مختلفة، وأهواء متعادية، ترى كلاً منهم لحبه نفسه وإيثاره أن يدفع النقص عنها يقدم ما يحسن من أنواع العلم على ما لا يحسن، ويحاول الرزاية على الذي لم يحظ به، والطعن على أهله، والغصن منهم، ثم تتفاوت أحوالهم فى ذلك، فمن مغمور قد استهلكه هواه، وبعد فى الجور مداه. ومن مترجح فيه بين الإنصاف والظلم، يجور تارة ويعدل أخرى فى الحكم، فأما من يخلص فى هذا المعنى من الحيف حتى لا يقضى إلا بالعدل، وحتى يصدر فى كل أمره عن العقل كالشيء الممتنع وجوده " [1]

إذاً لابد من العلم والثقافة والخبرة والدراية والقراءة كى يكون الإنسان صديقاً لما يقرأ ، وكى تكون قراءته قراءة منتجة لأفراد جدد بدلاً من أن تكون قراءة عقيم لا فائدة ترتجى منها ولا ثمرة من ورائها .

---

(1) عبد القاهر الجرجانى . دلائل الإعجاز تحقيق محمود شاكر ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 2000 ص 5 .

يجب التوجه إلى النص الأدبي مباشرة والاستماع إلى صوته هو بدلاً من الاستماع إلى أصوات النقاد فيه، فقد يصرفنا سماع أصوات النقاد عن رؤية النص على حقيقته .

إذا كانت الحداثة كالطوفان فإنها لابد أن تواجه بطوفان نقدى يوازى الإبداع الشعرى ولا يفرض عليه. ولابد من تأصيل منهج للدراسة الأدبية يستمد من التراث معينة الذي لا ينضب وفى الوقت نفسه تكون عينه على المعاصر .

على الناقد أن يغوص داخل نسيج النص الشعرى ليرصد جديلته اللغوية وسبيكته التى نسج منها وكيف قام الشاعر بتشكيلها جمالياً وذلك بالقراءة المتعمقة التى تكشف عن قيمة الشعر ومعناه .

النصوص الأدبية خالقة لأدواتها، لذا فلا حاجة إلى فرصة قواعد مسبقة عليها .

إذا قمناه بتوحيد الجهود النقدية فمن الممكن أن نخرج بنظرية نقدية قادرة على مواجهة القوى المهيمنة والمسيطرة، بحيث لن يكون بقاء إلا بالتعاون فى المجال الثقافى بدلاً من أن تظل الجهود النقدية أصواتاً منفردة أو وجهاً غائباً أو ....

إن قراءة الشعر عمل فيه شيء من الخلق والإبداع لأنها فيها هضم لما تقرأ، فإنك لن تقرأ شعراً إذا لم تتمثل ما فيه من مشاعر وتجارب، فالقصيدة تجربة مارسها الشاعر، وهى سلسلة من المشاعر والأفكار تتولد فى ذهن صاحبها ثم يودعها قوارير الألفاظ - على حد تعبير د. زكى نجيب محمود لتبقى أبد الدهر متعة لمن شاء أن يفتح هذه القوارير وبذلك يمكن أن يكون القارئ الجيد منشئاً جيداً والقارئ الرديء لا يكون إلا منشئاً رديئاً أو غير منشئ على الإطلاق، وكذلك الفارق بين ناقد انطباعى وأخر يعتمد على الذوق، فالناقد الذي يستجيب للقطعة الأدبية يعتمد على الذوق، والأخر الذي لا يستجيب فإنه ناقد ذاتى يعتمد على الانطباعات .

وبذلك من يعتمد على الذوق فهو الناقد، ومن يعتمد على غيره فسمه ما شئت عالماً ، مؤرخاً، أو ....، ....

العبرة فى النص الأدبي ليست فى الموضوع باعتباره شيئاً خارجياً، وإنما العبرة بما صار إليه الموضوع أو الفكرة بعد أن سيطر عليه الشاعر، ووسيلته فى السيطرة على موضوعه هى اللغة، فاللغة هى موسيقاه وألحانه، ريشته وألوانه، فكره ومواده الخام، فهي بمثابة العجين الذي يشكل به عمله كيف يشاء، وهى وسيلته الخلق والتعبير، لأنها قادرة على أن تحمل صورة نابضة حية، وسيطرته عليها تكون بما يضيفه من ذاته وروحه، فكل شاعر ينحت جوانب من اللغة قادرة على الإيحاء والتعبير، هذه الجوانب تختلف من شاعر لآخر حتى وإن كان الموضوع واحداً. فإن لكل شاعر طريقته فى التعبير التى تكون بمعزل عن طريقة أمثاله الآخرين، فكثير من الشعراء تكلم فى الغزل – على سبيل المثال – على مدار التاريخ الأدبي، إنهم عبروا باللغة وقد يعجبنا تعبيرهم، لأنهم تمكنوا منه وسيطروا عليه ،، وعلى الناقد أن ينظر ويلتصق بالنص، يتأمل مكوناته، ويبحث فى أبنيته وخيوط نسيجه.

"ومن الملامح المضيئة فى مسار الحركة النقدية المعاصرة اتجاه كثير من النقاد إلى تأكيد ذاتية العمل الأدبي والنظر إليه باعتباره عملاً فنياً أبدع مؤلفه فى تشكيله باللغة، على نحوها يبدع الرسام فى لوحاته، باستخدام الألوان، والموسيقى باستخدام الأصوات، فى نفس الوقت الذي يعبر فيه عن رؤية خاصة للإنسان أو الكون والحياة، وهكذا أصبح الناقد شديد الالتصاق بالنص، يتأمل مكوناته، ويبحث في أبنيته وخيوط نسيجه، مركزاً على ما هو داخل النص غير مكترث كثيراً بما يقع خارجه من وقائع وأحداث"[1]

إن أهميه اللغة إذن لا ترجع إلى "كونها قالباً جميلاً. ذلك أنه من العسير الفصل بين الفكرة واللغة، فاللغة فى هذه الحالة ليست رداءً نلبسه لبعض الأفكار من أجل تحسينها، إنما اللغة تأخذ شكلاً حياً بحيث تجد هناك ارتباطاً متيناً بين الأفكار من ناحية، واللغة من ناحية أخرى"[2]

---

(1) د.شفيع السيد . تجارب فى نقد الشعر نشر مكتبه الشباب ط2 سنة 1990 ص5 .

(2) د.مصطفى ناصف . نظرية المعنى فى النقد العربى الطبقة الثانية ، دار الأندلس سنة 1981 ص 158 .

وبذلك فالأدب فن جميل يستمد أداة التعبير الخاصة به من اللغة "التى يستخدمها الناس فى محاوراتهم، ومعاملاتهم، وشتى أغراض حياتهم، فإذا بدأت مناقشة اللغة الأدبية من حقيقة كونها أدباً اضطربت بين حقيقة كونها فناً، وحقيقة كونها لغة ومن ثم فلابد أن تبدأ من أحد الطرفين، إما من طرف الفن وإما من طرف اللغة، وقد تناولها الفلاسفة من الطرف الأول ضمن بحثهم فى فلسفة الجمال، وفلسفة الفن، فكان تفكيرهم أكثر انسجاماً ولكنه لم يعط الأعمال الأدبية اهتماماً كافياً من حيث هى آثار لغوية، وكذلك ظل بمعزل عن النقد الأدبي إلا فيما ندر، بقى إذاً أن نجرب الطريق الأخر فندرس اللغة الأدبية بادئين من حقيقة أنها لغة "[1] وبذلك يكون إحياء الأدب بعناصره الداخلية الأدبية البحتة، وليس بأي شئ آخر.

ولكى يقترب النقد الأدبي من الروح العلمية العامة التى هى طابع العصر الحديث فلابد أن تكون له " قيمة عامة ثابتة، وتقاليد حية معترف بها، وأصول منظمة موضوعية، وهو لا يمكن أن يكون لنفسه هذه القيم، والتقاليد والأصول بدورانه حول نفسه في فترة معينة من فتراته، وإنما يمكن أن يكونها عن طريق الوعى الدائم بالقواعد والأسس والأفكار التى توصلت إليها مجهودات المهتمين بهذا الفرع على اتساع العالم، وعلى مدى التاريخ "[2]

وبذلك يمكننا أن نقول إن الجهود الجماعية تكون مثمرة إذا أحسن استغلالها وتطويرها بخلاف الجهود الفردية .يقول د. الربيعى: "على أننا نظلم النهضة النقدية الحديثة عندنا إذا جردناها من كل فضل في تقديم التراث النقدى الإنساني، ومحاولة الاستفادة منه فقد قدم كثير من النظريات النقدية، والغربى منها بصفة خاصة إلى القارئ لكن هذا التقديم كان – ولا يزال – يتم في أكثر حالاته بطريقة فردية لا تتبع خطة مدروسة ولا ترمى إلى خدمة غايات معينة .....

---

(1) د . شكرى عياد . مدخل إلى علم الأسلوب ص 21.

(2) د . محمود الربيعى .في نقد الشعر دار غريب 1998 ص 5 .

وينبغى أن نسلم بأن المجهودات الفردية مهما كانت مقتدرة ومخلصة لا يمكن أن تصل في مدى معقول إلى تقديم صورة واضحة متكاملة للتراث النقدى "[1] وهذا العمل الجماعى يؤهل النقاد لأن يكونوا على وعى بحركة النقد العالمى، ولكن الواقع النقدى يثبت أن الناقد الأدبي "عندنا لم يتأهل بعد بالمؤهلات العلمية الضرورية التى تجعله قادراً على تحقيق نتيجة مفيدة في مجال النقد العالمى، فثقافته متواضعة، وأسلحته فقيرة. وهو لا يخرج من هذه الأزمة إلا إذا عاد إلى النظر في وسائله التى ينقد بها فأقامها على أسس علمية تستند إلى رصيد من التقاليد والقواعد الحية، وطريقته الوحيدة إلى ذلك أن يكون على وعى بحركة النقد العالمى في حاضره وماضيه "[2] إن الأجداد كانوا على وعى بتفاعل اللغة والحياة "وكانوا يعلمون أن تمحيص اللغة ينبغى أن يكون جزءاً من هم أكبر. وقد اختصموا فيما بينهم حول هذا التمحيص من حيث هو ممارسة اجتماعية تخلق بعض العقبات أو تزيلها اختصموا فيما يفهم ومالا يفهم من النصوص .

واختصموا في علاقة تفسير النصوص بسير المجتمع، وأدركوا على الإجمال أن المجتمع يسير حياته إلى حيث لا يريد أحياناً من خلال بعض مناهج البحث اللغوى، وعرفوا الكثير الذى يشرف عن الفرق بين تماسك الاستجابة لعبارة ما والخلاف المدمر حولها، لدينا زاد هائل من الملاحظات والممارسات التى تنير الطريق لبحث العلاقة بين فحص أساليب اللغة وتوجيه الحياة "[3] لذا فعلينا أن نتجه إلى قراءة التراث داخل النقد الأدبي وخارجه إذا أردنا التخطيط لتكوين ثقافتنا اللغوية من خلال العودة المنظمة إلى " التراث العظيم الذى جعل استيضاح المعنى قبلته. لقد أصبحنا الآن نتعفف عن أن نقرأ شروح التلخيص، لأن أصحاب هذه الشروح لا يملون من مراجعة بعضهم بعضاً فيما يفهم من النصوص التى يعرضون لها، أما الفقه فهو يعنى عندنا مجرد العناية بالعبادات والمعاملات

---

(1) السابق ص 6 ، 7 .

(2) السابق ص 6 .

(3) د . مصطفى ناصف . خصام مع النقاد ط النادى الأدبي الثقافى بجدة 1991 ص 481.

لا نكاد ننظر إليه نظرة أعمق، فالعناية بالعبادات والمعاملات إنما تمت من خلال مناهج في كشف الدلالة وعلاقتها بالنصوص، أما أصول الفقه فقد أدى إهمال النظر فيها إلى شيء كثير، وقل أن نشعر الآن بالحاجة إلى إقامة فلسفة لاستنباط المعنى وطرق الجدال فيها. وأما التفسير من حيث هو جهد متتابع يضنى في كشف المعنى، والاستدراك والتنمية فقد أدى الاكتفاء بالقليل منه إلي مثل هذا التجديد الذى يتصور أن أمور التركيب، وأمور العلامات وأمور الفهم يمكن أن يقضى فيها بأدوات متواضعة لا تستوعب جهد القدماء وحوارهم الذى لا ينقطع "[1]. ولذا علينا أن نفرق بين " الأهداف والوسائل، وأن نحدد الأهداف في ضوء حياتنا ومشكلاتها التى تتفاقم، ليست الأهداف العليا أن نتكلم في مناهج اللغة والنقد من الناحية النظرية.

الأهداف هى مزيد من القرب من العربية المعمرة نصاً، وروحاً، وخبرة حميمة، وشعوراً بأن مساءلة نص قصير أدل على استيعاب روح المعرفة من أى شيء آخر "[2]

---

(1) السابق ص 465 .

(2) السابق 467 .

المصادر والمراجع

أولاً : المصادر

1- القرآن الكريم

2- أبو بكر الباقلانى .

الإتقان فى علوم القرآن للسيوطى وبهامشة إعجاز القرآن، للقاضى أبى بكر الباقلانى ط دار ومكتبة الهلال بيروت سنة 1999 م .

3- أبو الحسن حازم القرطاجنى .

منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية د. ت .

4- أبو الحسن على بن عبد العزيز الجرجانى الشافعي .

الوساطة بين المتنبي وخصومه. تقديم وتحقيق أحمد عارف الزين، ط الأولى دار المعارف تونس 1992 .

5- أبو زيد محمد بن أبى الخطاب القرشى

جمهرة أشعار العرب. ت. الأستاذ خليل شرف الدين ط دار مكتبة الهلال بيروت 1999

6- أبو عثمان عمرو بن بحر الملقب الجاحظ .

الحيوان ت. د. يحيي الشامى دار ومكتبة الهلال بيروت سنة 1999 .

7- أبو على الحسن بن رشيق القيرواني .

العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، قدمه وشرحه د. صلاح الدين الهوارى، و أ. هدى عودة ط دار ومكتبة الهلال بيروت سنة 1991 .

8- أبو القاسم الحسن بن بشر الأمدى

الموازنة تحقيق السيد أحمد صقر دار المعارف سنة 1961 .

9- أبو محمد عبد الله بن مسلم ابن قتيبة .

الشعر والشعراء ت. أحمد محمد شاكر دار المعارف سنة 1966 .

10- شهاب الدين أحمد المعروف بابن عبد ربه الأندلسي .
العقد الفريد تقديم الأستاذ خليل شرف الدين ط دار ومكتبة الهلال سنة 1999 .
11- عبد القاهر الجرجانى .
دلائل الإعجاز ت. محمود محمد شاكر الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 2000
12- كتاب أرسطو طاليس في الشعر. ت. د. شكرى محمد عياد .
نقل أبى بشر متى بن يونس السريانى إلى العرب ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 1993 .
13- محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي .
عيار الشعر، دراسة وتحقيق وتعليق د. محمد زغلول سلام، نشر منشاة المعارف بالإسكندرية د. ت .

ثانياً : المراجع

إبراهيم عبد القادر المازنى. شعر حافظ ط الأولى سنة 1915 م مطبعة البسفور .
د. أحمد أحمد بدوى. أسس النقد الأدبي عند العرب ط نهضة مصر د. ت .
د. أحمد كمال زكى. دراسات في النقد الأدبي دار الأندلس سنة 1980 .
أمجد ريان. صلاح فضل والشعرية والعربية. دار قباء سنة 2000 م .
د. حلمى مرزوق .النقد والدراسة الأدبية. دار النهضة العربية بيروت الأولى سنة 1982 د. رشاد رشدى .
1- ما هو الأدب ؟ نشر المكتب المصرى الحديث ط 2 يناير سنة 1979 .
2- مقالات في النقد الأدبي نشر المكتب المصرى الحديث ط 2 يناير سنة 1979 .د. سامى الدروبى .علم النفس والأدب ط2 دار المعارف د. ت د. السيد فضل :-
1- تراثنا النقدى دراسة في كتاب الوساطة للقاضى الجرجانى ط. منشأة المعارف بالإسكندرية
2- في قراءة الشعر ط 1 الأنجلو المصرية ب. ت .

3- نظرية ابن خلدون في فاعلية النصوص ط منشاة المعارف – الإسكندرية .
4- نقد القصيدة العربية ط منشاة المعارف – الإسكندرية سنة 2000.
5- الواقع والنص دراسة في طبيعة الأدب منشاة المعارف بالإسكندرية .

د. شفيع السيد . تجارب في نقد الشعر. مكتبة الشباب سنة 1999 .

د. شكري محمد عياد .

1- بين الفلسفة والنقد أصدقاء الكتاب ط1 سنة 1990
2- دائرة الإبداع مقدمة في أصول النقد دار إلياس د. ت .
3- على هامش النقد أصدقاء الكتاب ط1 سنة 1993 .
4- اللغة والإبداع انترناشونال برس ط 1 سنة 1988 .
5- مدخل إلى علم الأسلوب ط3 دار أصدقاء الكتاب. د. ت .
6- المذاهب الأدبية والنقدية عالم المعرفة عدد سنة 1977 .
7- موسيقى الشعر العربي ط أصدقاء الكتاب ب ت .

د. صلاح رزق .

1- أدبية النص دار غريب سنة 2002 .
2- شعرية الدلالة في النص القديم دار النصر د. ت .

د. صلاح فضل

1- أساليب الشعرية المعاصرة دار قباء سنة 1998 .
2- أشكال التخيل. الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ط سنة 1999 .
3- إنتاج الدلالة الأدبية الهيئة العامة لقصور الثقافة سنة 1993 .
4- تحولات الشعرية العربية ط دار الآداب بيروت سنة 2002 .
5- شفرات النص ط الهيئة العامة لقصور الثقافة سنة 1999 .
6- نبرات الخطاب الشعرى دار قباء سنة 1998 .
7- نظرية البنائية في النقد الأدبي ط دار الآفاق بيروت ط2 سنة 1985 .أ. طه أحمد إبراهيم .

8- تـاريخ النقـد الأدبـي عنـد العـرب ط المكتبـة العربيـة بـيروت سـنة 1981 .

د. طه حسين

1- حديث الأربعاء الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 1997 .

2- خصام ونقد دار العلم للملايين بيروت الأولى سنة 1955 .

أ. عباس محمود العقاد .

1- ابن الرومى حياته من شعره – مطبعة حجازى ط سنة 1938

2- جميل بثينة سلسلة اقرأ ط 6 دار المعارف د. ت

3- شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضى سلسلة كتاب الهلال سنة 1972 .

د. عبد الله محمد الغذامي .

الخطيئة والتكفير ط الهيئة المصرية العامة للكتاب الرابعة سنة 1988 .

د. عبد العزيز حمودة .

1- الخروج من التيه. عالم المعرفة الكويت سنة 2003 م .

2- علم الجمال والنقد الحديث. الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 1999 .

د. عبد القادر القط .

في الشعر الإسلامي والأموي ط دار النهضة العربية بيروت سنة 1987 .

19- أ. فاروق شوشة .

1- الإغراء بالقراءة – الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 2003 .

2- الشعر أولاً والشعر أخيراً – الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 2002 .

20- د. لطفي عبد البديع .

التركيب اللغوى للأدب ط دار المريخ الرياض د. ت .

21- د. محمد زغلول سلام .

تاريخ النقد الأدبي والبلاغة ط. منشاة المعارف بالإسكندرية د. ت .

22- د. محمد زكي العشماوى .

قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ط دار النهضة العربية بيروت د. ت .

23- د. محمد غنيمي هلال .

1- قضايا معاصرة في الأدب والنقد ط نهضة مصر د. ت .

2- النقد الأدبي الحديث ط دار الثقافة. بيروت سنة 1973 .

24- د. محمد مندور .

1- في الميزان الجديد ط نهضة مصر د. ت .

2- النقد المنهجى عند العرب ط نهضة مصر د. ت .

25- د. محمد النويهى .

نفسية أبى نواس نشر مكتبة الخانجى د. ت

26- د. محمود الربيعي .

1- في النقد الأدبي وما إليه دار غريب سنة 2001 .

2- في نقد الشعر دار غريب سنة 1998.

3- قراءة الشعر مكتبة الشباب سنة 1985 .

4- مقالات أدبية قصيرة دار غريب سنة 2000 .

5- مقالات نقدية مكتبة الشباب سنة 1983. .

6- من أوراقى النقدية دار غريب د. ت

7- نصوص من النقد العربى دار غريب سنة 2000 .

27- د. مصطفى ناصف .

1- ثقافتنا والشعر المعاصر. الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 2000 م .

2- خصام مع النقاد النادى الأدبي الثقافى بجدة سنة 1991 .

3- دراسة الأدب العربى ط3 دار الأندلس بيروت سنة 1983 .

4- صوت الشاعر القديم الهيئة المصرية سنة 1992 .

5- الصورة الأدبية ط مكتبة مصر 1958 .

6- قراءة ثانية لشعرنا القديم منشورات الجامعة الليبية كلية الآداب د. ت

7- اللغة والبلاغة والميلاد الجديد ط دار سعاد الصباح سنة 1992 .

8- محاورات مع النثر العربى عالم المعرفة عدد 218 فبراير سنة 1997 .

9- النقد الأدبي نحو نظرية ثانية عالم المعرفة عدد 255 مارس سنة 2000 م .

10-نظرية المعنى في النقد العربى ط 2 دار الأندلس سنة 1981 .

11-الوجه الغائب الهيئة المصرية سنة 1993 .

28- د. وهب أحمد رومية .

شعرنا القديم والنقد الجديد عالم المعرفة .

29- د. يوسف حسن نوفل .

نقاد النص الشعرى .

الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ط سنة 1997 .

الدوريات

عالم الفكر مجلد 23 عددان 1، 2 سنة 1994 .

القاهرة عدد 84 سنة 1988 .

النقد الأدبي في منعطف القرن "النظرية الأدبية وتحولاتها" إشراف د. عز الدين إسماعيل سنة 1997 .



المؤلف في سطور

المؤهلات العلمية :

- الدكتوراه في الآداب قسم اللغة العربية بلاغة ونقد أدبي بمرتبة الشرف الأولى.
- الماجستير في الآداب قسم اللغة العربية بلاغة ونقد أدبي .
- دبلوم عام في التربية طرق تدريس اللغة العربية.
- الليسانس في الآداب قسم اللغة العربية.

عضوية النقابات والجمعيات :

- عضو نقابة المعلمين مصر.
- عضو الهيئة العامة لقصور الثقافة.

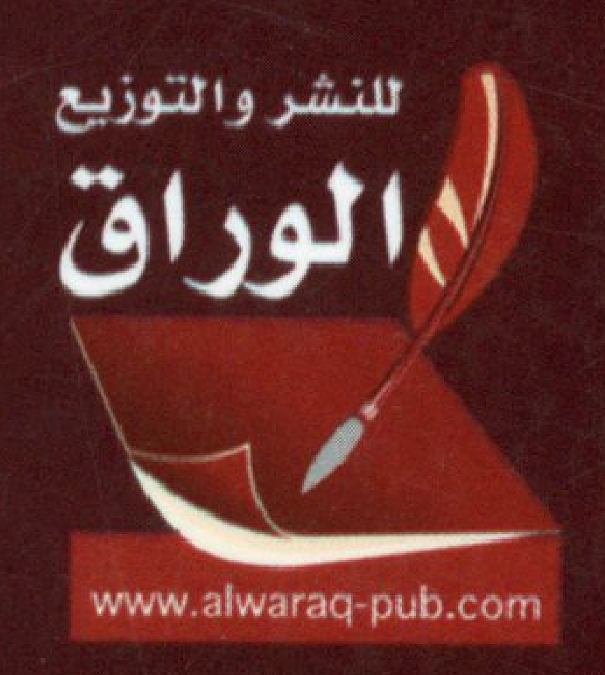
الإنجازات والمؤلفات العلمية :

- ديوان البارودي دراسة في لغة الشعر.
- الدعوة إلى أدبية الأدب دراسة في نقاد النص الشعري.
- السيرة النبوية عبر وعظات .
- أدب صدر الإسلام.





9 789957 334499



عمان - شارع الجامعة الأردنية
مقابل كلية الزراعة
تلفاكس : 00962 6 533 7798
ص.ب 1527 عمان 11953 الأردن
E-mail: info@alwaraq-pub.com
E-mail: halwaraq@hotmail.com

www.alwaraq-pub.com